

Franz von Kutschera

Ästhetik



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1988

701/13717

CC 6900 K97

Univ.-Bibliothek
Regensburg

S

6426804

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Kutschera, Franz von:

Ästhetik / Franz von Kutschera. — Berlin ; New York : de Gruyter,
1988.

ISBN 3-11-011416-X

© 1988 by Walter de Gruyter & Co., Berlin 30. Printed in Germany —
Alle Rechte des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe, der Herstellung
von Photokopien — auch auszugsweise — vorbehalten.
Satz und Druck: Arthur Collignon GmbH, Berlin
Einband: Lüderitz & Bauer GmbH, Berlin

Inhalt

<i>Einleitung</i>	1
1 <i>Erleben und Ausdruck</i>	11
1.1 Beobachten und Erleben	11
1.2 Sprachlicher Ausdruck	29
1.3 Nichtsprachlicher Ausdruck	50
2 <i>Ästhetische Erfahrungen und Urteile</i>	69
2.1 Ästhetische Erfahrung	69
2.2 Ästhetische Begriffe	89
2.3 Die Objektivität ästhetischer Urteile	114
2.4 Rechtfertigung ästhetischer Urteile	148
3 <i>Kunst</i>	166
3.1 Formalistische Theorien	166
3.2 Ausdruckstheorien	185
3.3 Zur Ontologie der Kunstwerke	210
3.4 Kriterien für den Rang von Kunstwerken	215
3.5 Kunstkritik	242
3.6 Wert und Aufgaben der Kunst	260
4 <i>Ausdruck in der bildenden Kunst</i>	277
4.1 Ausdrucksformen in der gegenständlichen Malerei	277
4.2 Die Interpretation von Werken gegenständlicher Malerei	299
4.3 Ungegenständliche Malerei	309
4.4 Plastik	324
4.5 Architektur	335
5 <i>Ausdruck in der Dichtung</i>	368
5.1 Form und Gehalt	368
5.2 Gedichte	380

5.3 Erzählungen	397
5.4 Dramen	425
6 <i>Ausdruck in der Musik</i>	464
6.1 Theorien der Musik	464
6.2 Ausdrucksformen in der Musik	489
6.3 Zur musikalischen Hermeneutik	530
Literatur	563
Namen	573
Stichwörter	581

Einleitung

Die heutige Ästhetik hat drei Wurzeln: Seit Hegel versteht sie sich vor allem als *Philosophie der Kunst*. Nach einer zweiten Bestimmung ist sie Theorie des Schönen, und nachdem im 18. Jahrhundert zuerst das Erhabene und dann das Prachtige, Elegante, Anmutige sowie auch das Häßliche, Groteske etc. als weitere Themen hinzukamen, allgemein eine *Theorie ästhetischer Werte, ihrer Erfahrung und Beurteilung*. Das Wort „Ästhetik“ hat Alexander Gottlieb Baumgarten (1717–62) geprägt und er hat auch in seiner Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) das Programm einer Ästhetik als einer eigenen philosophischen Disziplin entworfen. Sein Fragment gebliebenes Hauptwerk *Aesthetica* (1750/58) ist der Versuch, dieses Programm systematisch auszuführen. Baumgarten wollte der Logik, die er als Lehre von der Verstandeserkenntnis begriff, eine *Lehre von der sinnlichen Erkenntnis*, der *Aisthēsis* zur Seite stellen, eine *scientia cognitionis sensitivae*. Er war einer der ersten, die gegenüber der einseitigen Wertschätzung rationaler, begrifflicher Erkenntnis in der Aufklärung den Eigenwert und die besondere kognitive Leistung sinnlich-anschaulichen Erlebens betonten. Zu einer solchen Ästhetik gehörte für ihn auch eine Theorie des Ausdrucks solcher sinnlicher Erkenntnis. Er betonte, daß für die Vermittlung sinnlicher Erkenntnis die Form ihres Ausdrucks sehr viel wichtiger sei als im Fall der Verstandeserkenntnis. Ästhetik ist also für Baumgarten auch Wissenschaft vom Ausdruck, und so sagt er in seiner „Metaphysik“ (§ 533), sie sei *scientia sensitive cognoscendi et proponendi*.

Diese drei Themen hängen eng miteinander zusammen. Für Hegel fiel die Philosophie der Kunst im wesentlichen mit einer Theorie des Schönen zusammen, denn Kunst war für ihn schöne Kunst, und er meinte damit nicht nur die freien gegenüber den mechanischen (technischen) Künsten, Schönheit war für ihn vielmehr ein wesentliches Merkmal von Kunstwerken. Naturschönheit ordnete er hingegen einen geringeren Rang zu als der Schönheit in der Kunst, „denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um

soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur“.¹ Daher ist auch nur ein Kapitel seiner „Vorlesungen über die Ästhetik“ dem Naturschönen gewidmet. Die Gleichsetzung von Kunst mit schöner Kunst ist freilich fragwürdig; sie versteht sich aus dem klassizistischen Hintergrund der Hegelschen Kunstauffassung. Kunst hat nicht nur das Ziel, Schönes darzustellen oder schöne Objekte zu produzieren. Grünewalds *Kreuzigung* am Isenheimer Altar und Wilhelm Raabes Roman *Der Schüdderump* sind große Werke, obwohl man sie kaum als „schön“ bezeichnen kann. Eine Philosophie der Kunst muß aber jedenfalls eine Theorie des Schönen einschließen, da Schönheit ein wichtiges Qualitätsmerkmal von Kunstwerken ist – wenn nicht aller, so doch vieler – und allgemein eine Theorie ästhetischer Werte und ihrer Beurteilung. Da diese Beurteilung auf Erfahrung beruht und ästhetische Erfahrung für das Kunstschaffen wie für die Kunstbetrachtung eine wichtige Rolle spielt, kommt die Philosophie der Kunst auch nicht ohne eine Theorie ästhetischer Erfahrung aus.

Ästhetische Erfahrung ist nun ihrerseits das zentrale Thema der Theorie sinnlicher Erkenntnis, die Baumgarten anzielte. Seine Ästhetik sollte insbesondere die Grundlage für eine Theorie der schönen Künste liefern, denn die spezifische Perfektion, auf die sinnliche Erkenntnis im Gegensatz zur Verstandeserkenntnis abzielt, fiel für ihn mit Schönheit zusammen. Baumgartens Konzeption einer Ästhetik ist aber zweifellos viel zu weit. Von seinem Ansatz her kommt man ebenso zu den empirischen Naturwissenschaften, zur Wahrnehmungspsychologie, zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie wie zu einer Theorie der Kunst. Daß Baumgarten seine Ästhetik tatsächlich so allgemein verstand, ergibt sich daraus, daß er sie in seiner *Metaphysik* in den Kontext der empirischen Psychologie einordnete, Gedächtnis, Einbildungskraft, Beobachtungsfähigkeit und sinnliches Unterscheidungsvermögen als ästhetische Vermögen abhandelte und unter dem Titel „Ästhetik“ auch Meßinstrumente wie Fernrohre, Thermometer und Barometer diskutieren wollte. Ebenso breit war seine Ausdruckswissenschaft angelegt. Sie sollte eine umfassende Semiotik sein, in der nicht nur von Zeichen, ihrer Auslegung und ihren Bedeutungen die Rede sein sollte, sondern auch

¹ Hegel VÄ 13, S.14.

von Anzeichen und ihrer Deutung, wobei Mantik und Physiognomik ein breiter Raum zugedacht war.² Man hat daher das Baumgartensche Projekt schon bald erheblich beschnitten. So beschränkt Kant, der das Wort „Ästhetik“ noch im Sinn von Baumgarten als Theorie sinnlicher Erkenntnis verstand, in der *Kritik der Urteilkraft*, seinem Hauptwerk zur Ästhetik, diese Erkenntnis etwa auf das, was man heute „ästhetische Erfahrung“ nennt. Es bleibt aber ein Verdienst Baumgartens, die Kunstphilosophie in den weiteren Rahmen einer Theorie sinnlichen Erlebens und seines Ausdrucks gestellt zu haben.

Diese kurzen Hinweise, die im Verlauf der späteren Erörterungen noch an Substanz gewinnen werden, rechtfertigen es zunächst, Ästhetik als Philosophie der Kunst zu charakterisieren. Denn diese Bestimmung gibt ihr zentrales Thema an und schließt als Voraussetzung eine Theorie ästhetischer Werte, Urteile und Erfahrungen und ihres Ausdrucks ein, also das, was den Kern des Projekts von Baumgarten ausmachte. Im heutigen Gebrauch des Wortes deckt sich aber Ästhetik doch nicht ganz mit einer Philosophie der Kunst. Bevor wir das erläutern, ist zunächst auf das Verhältnis der allgemeinen zu den speziellen Ästhetiken einzugehen.

Ästhetik als Philosophie der Kunst ist *allgemeine Ästhetik*. Es gibt eine Vielzahl höchst unterschiedlicher Kunstgattungen: die bildenden Künste (Malerei, Plastik und Architektur), Dichtung, Schauspiel, Musik, Tanz, und zu diesen „höheren Künsten“ kommen noch „niedere“ hinzu wie Ornamentik, Kunsthandwerk und Film.³ Neben der allgemeinen Ästhetik gibt es spezielle Ästhetiken, die sich mit den einzelnen Künsten befassen, also z.B. eine Ästhetik der bildenden Kunst, eine Literatur- und eine Musikästhetik. Sie rechnet man zu den Einzelwissenschaften, also zur Kunstwissenschaft, zur Literatur- bzw. zur Musikwissenschaft, und für sie sind nicht die Philosophen zuständig, sondern vor allem die Vertreter dieser Disziplinen, die über die dafür notwendigen Detailkenntnisse verfügen. Thematisch lassen sich aber allgemeine Ästhetik und spezielle Ästhetiken nicht

² Vgl. dazu auch den „Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst“ (1757) seines Schülers G.F.Meier.

³ Im engeren Sinn bezeichnet das Wort „Kunst“ nur die bildenden Künste. Wir verwenden es hier jedoch in dem weiteren Sinn, in dem es auch die anderen Künste umfaßt.

scharf von einander trennen, denn die Kunst im allgemeinen ist eben nicht mehr als die Summe bzw. Verbindung spezieller Künste, und wenn man z.B. etwas über Kunst als Ausdruck sagen will, so muß man untersuchen, wie sich dieser Ausdruck in den einzelnen Künsten vollzieht, greift damit aber in den Bereich der speziellen Ästhetiken über. Die philosophische Ästhetik ist aber auch weniger an einer exklusiven Zuständigkeit für ihre Probleme interessiert, als an deren Aufklärung. Eine besondere Zuständigkeit für Fragen der Kunst entfällt schon deswegen, weil die Philosophie nicht über eigene Erkenntnisquellen in diesem Bereich verfügt.

Auf den ersten Blick scheint viel dafür zu sprechen, die philosophische Ästhetik „von oben“, die von allgemeinen Begriffen und Aussagen ausgeht und sie dann auf die konkreten Erscheinungen der Kunst anzuwenden sucht, durch eine Ästhetik „von unten“ zu ersetzen, die von den einzelnen Phänomenen in den verschiedenen Kunstgattungen ausgeht und in den speziellen Ästhetiken zu Begriffssystemen für und generellen Aussagen über die verschiedenen Kunstgattungen gelangt, um dann zu prüfen, was ihnen allen gemeinsam ist. Ein solches — im weitesten Sinn des Wortes — induktives Verfahren hat sicher seine Berechtigung, aber in der Ästhetik muß es wie in anderen Disziplinen ein Wechselspiel zwischen der Analyse von Einzelphänomenen und dem Entwurf genereller Hypothesen oder Theorien geben. Einzelanalysen sind stets Analysen „im Lichte von Theorien“, wie man mit K. Popper sagen kann. Erst aus Hypothesen ergeben sich Fragestellungen, unter denen man die Phänomene systematisch untersuchen kann. Einzelanalysen ohne Hypothesen sind blind. Umgekehrt gilt: Sinnvolle Hypothesen lassen sich nur aufgrund einer gewissen Kenntnis der Phänomene entwerfen, und müssen sich an ihnen bewähren: Sie müssen sich in den Einzelfällen als richtig erweisen und ihre Fruchtbarkeit zur Ordnung der Phänomene unter Beweis stellen. Dieses Wechselspiel zwischen Hypothesen und Datenerhebung findet schon in den speziellen Ästhetiken statt und wiederholt sich im Verhältnis von allgemeiner und speziellen Ästhetiken. Die Problematik der allgemeinen Ästhetiken liegt gegenwärtig vor allem darin, daß sie schon generelle Hypothesen über alle Künste formuliert, obwohl die speziellen Ästhetiken in ihren Bereichen noch weit von allgemein akzeptierten Theorien entfernt sind. Ihre Hypothesen sind also „kühn“, wie Popper sagen würde, vielleicht auch voreilig, können aber trotzdem für die Arbeit der

speziellen Ästhetiken fruchtbar werden. Ob sich diese Hoffnung realisiert, kann nur der Versuch zeigen. Immerhin gibt es bereits heute sowohl interdisziplinäre Anregungen in den speziellen Ästhetiken — man denke etwa an die Anleihen der literaturwissenschaftlichen Stiltheorie bei jener der bildenden Kunst — wie wechselseitige Einflüsse zwischen ihnen und der allgemeinen Ästhetik. Um die Einwirkung der Philosophie der Kunst auf die einzelnen Kunsttheorien zu verdeutlichen, braucht man nur Namen wie Aristoteles, Kant und Hegel zu nennen.

Wir haben oben gesagt, daß die allgemeine Ästhetik im heutigen Verständnis nicht mit einer Philosophie der Kunst identisch ist. Das gilt ebensowenig, wie z.B. die Musikästhetik mit der Musikwissenschaft zusammenfällt. Die Musikwissenschaft gliedert sich in Musikgeschichte, Musikkritik und Musiktheorie. Die Musikgeschichte (zu der wir auch die Musikethnologie rechnen, die vergleichende Musikwissenschaft) ist eine historische Disziplin, die es mit Datierung und Zuschreibung von Kunstwerken zu tun hat, ihrer kritischen Rekonstruktion und mit der Entwicklung des Musikschaßens in den verschiedenen Kulturen und Epochen. Unter Musikkritik verstehen wir hier nicht das, was im Feuilleton von Zeitungen steht, also die Kritik der Aufführungen von Musikwerken, sondern die Formanalyse, Interpretation und Bewertung einzelner Werke. Sie ist keine historische Disziplin, selbst wenn sie es mit historischen Erscheinungen zu tun hat. Ihr geht es nicht um eine Betrachtung der Werke als Stationen einer Entwicklungsreihe oder als Exemplare eines Stils, sondern um ein Verständnis und eine Würdigung des einzelnen Werkes. Dabei sind natürlich historische Kenntnisse unerläßlich. Umgekehrt muß auch die Musikgeschichte die Erscheinungen verstehen und würdigen, um sie in Entwicklungsreihen einordnen zu können. Die Musiktheorie befaßt sich mit den allgemeinen Grundlagen der Musik (musikalische Akustik, Tonsysteme, Harmonielehre, Formenlehre, Notenschrift, Instrumentierung usf.) und entwickelt Begriffssysteme für die Interpretation und Bewertung von Musikwerken.⁴ Auch wissenschaftstheoretische Überlegungen zur Musikwissenschaft würden hierher gehören. Die Musikästhetik ist jener Teil

⁴ Statt "Musiktheorie" verwendet man heute meist die Bezeichnung „Systematische Musikwissenschaft“, da Musiktheorie sich weithin zu einer Kunstlehre des Komponierens verengt hat.

der Musiktheorie, in dem es um die theoretischen Grundlagen der Musikkritik geht, die sich heute wegen des Vorherrschens eines formalistischen Musikverständnisses freilich vor allem auf Formanalysen beschränkt. Analoge Gliederungen gelten für Literatur- und Kunstwissenschaft. Entsprechend kann man die allgemeine Ästhetik als jenen Teil einer allgemeinen Kunsttheorie bezeichnen, in dem es um die begrifflichen und systematischen Grundlagen der Kunstkritik geht. In diesem Sinn hat z.B. M.C.Beardsley in seinem einflußreichen Werk *Aesthetics* (1958) Ästhetik als Philosophie der Kunstkritik definiert — der Untertitel seines Buches lautet „Problems in the Philosophy of Criticism“. Eine Philosophie der Kunst diskutiert darüber hinaus aber auch Fragen ihrer geschichtlichen Entwicklung, ihres Ursprungs, der Kunstproduktion, des Sitzes der Kunst im Leben, ihrer gesellschaftlichen Aufgaben, ihres Verhältnisses zu Religion und Wissenschaft, usf. Andererseits geht die allgemeine Ästhetik über den Rahmen einer Philosophie der Kunst dadurch hinaus, daß sie mit einer Theorie ästhetischer Erfahrung auch das (ästhetische) Naturerleben zum Gegenstand hat, wenngleich man sagen muß, daß dieses Thema heute keine große Rolle spielt.

Eine allgemeine Ästhetik sieht sich einer Reihe von Schwierigkeiten gegenüber, die ihr Vorhaben zu gefährden scheinen. Einige der wichtigsten sind diese:

1) Angesichts der Verschiedenartigkeit der einzelnen Künste ist es fraglich, ob sich ein allgemeiner Begriff der Kunst angeben läßt, der noch so gehaltvoll ist, daß generelle Aussagen über die Kunst nicht uninformativ bleiben.⁵ Die Grenzen dessen, was man als „Kunst“ bezeichnet, sind ferner in allen Gattungen fließend — etwa in der Literatur die Grenzen zwischen Dichtung und literarisch anspruchsvolleren Briefen oder Texten der Philosophie — und sind besonders heute so in Fluß geraten, daß man schon in den einzelnen Kunstwissenschaften oft der Frage ratlos gegenübersteht, wo der eigene Gegenstand endet. Endlich unterliegt das Kunstschaffen wie die Konzeption der Kunst einem starken zeitlichen Wandel. Jede Kultur und Kulturepoche hat ihre eigene Vorstellung von Wesen, Wert und

⁵ Es sei daran erinnert, daß die Bezeichnung „die Kunst“ für den Inbegriff aller Künste erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchlich ist.

Aufgabe der Kunst bzw. der einzelnen Kunstgattungen. Gibt es also einen allgemeinen Kunstbegriff mit festen Merkmalen, oder besteht nicht zwischen den verschiedenen Künsten (zu verschiedenen Zeiten) nur so etwas wie eine „Familienähnlichkeit“, so daß es zwischen je zwei Kunstformen zwar immer gewisse Verwandtschaften gibt, aber keine Züge, die allen gemeinsam sind? Kann es aber eine allgemeine Ästhetik ohne einen allgemeinen Kunstbegriff geben?

Auf dieses Problem gehen wir im 3. Kapitel näher ein. Hier nur so viel: Jede Begriffsbestimmung ist eine Abgrenzung. Daher wird auch jeder Versuch einer Bestimmung dessen, was Kunst ist, einzelne Werke ausschließen, die manche Leute als „Kunst“ bezeichnen. Es kommt weniger auf einen möglichst umfassenden als auf einen möglichst fruchtbaren Begriff an, und der wird sich in erster Linie an den unbestritten bedeutenden Werken orientieren. Man muß Kunst — um mit A. de Saint-Exupéry zu reden — von ihren Gipfeln her zu verstehen suchen, denn sie vor allem sind letztlich relevant; sie, nicht irgendwelche zweit- und drittrangige Produkte motivieren die Frage nach dem Wesen der Kunst. Nutzlos wäre dagegen ein Kunstbegriff, der zwar alles abdeckt, was jemand einmal „Kunst“ genannt hat, der aber weitgehend inhaltsleer bleibt. Grundsätzlich ist zu sagen: Ob sich ein zugleich hinreichend gehaltvoller und hinreichend allgemeiner Kunstbegriff angeben läßt, kann nur der Versuch zeigen. Es gibt jedenfalls in der Literatur eine Reihe von Vorschlägen, die eine Diskussion lohnen.

2) Den Vertretern der allgemeinen Ästhetik fehlt die fachwissenschaftliche Kompetenz für die einzelnen Künste und damit die Basis für fundierte Aussagen über Kunst im allgemeinen. Sind sie Philosophen, so wissen sie über keine der vielen Künste genau Bescheid, sind sie Vertreter einer Kunstwissenschaft, so über keine bis auf eine. Hinzu kommt, daß auch die speziellen Ästhetiken bisher nur in recht fragmentarischer Form existieren und heftig umstritten sind.

Dazu ist zu sagen: Eine gewisse Vertrautheit mit den einzelnen Künsten und ihren Theorien ist natürlich für den Allgemein-Ästhetiker unverzichtbar. Für ihn sind aber nicht alle Fragen der speziellen Ästhetiken relevant. Eine allgemeine Ästhetik ist, wie wir schon oben sahen, zweifellos ein gewagtes Unternehmen, es gibt bisher jedoch, soweit ich sehe, kaum ernsthafte systematische Bemühungen um eine interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Kunstwissenschaften mit dem Ziel, zu einer besser abgesicher-

ten allgemeinen Ästhetik „von unten“ zu gelangen. Im übrigen muß auch hier der Versuch entscheiden.

3) Es besteht eine verbreitete Skepsis bzgl. einer begrifflichen Analyse von Kunstwerken. Kunst, sagt man, läßt sich nicht auf den Begriff bringen, das Wesentliche an ihr läßt sich nur erleben und intuitiv erfassen. So sah Kant noch in der *Kritik der reinen Vernunft* die Kunst nicht als passenden Gegenstand der Philosophie an.⁶ Jede gute Interpretation eines Kunstwerks, die es uns neu sehen und besser verstehen lehrt, widerlegt aber die These, daß sich Kunst begrifflicher Analyse entzieht, und auch ein intuitiv-erlebnismäßiges Erfassen von Kunstwerken ist schließlich nicht begriffslos. Ästhetik und Kritik wollen ferner Kunstwerke nicht in dem Sinn „auf den Begriff bringen“, daß sie diese durch eine begriffliche Analyse und Interpretation ersetzen und anschauliches Erleben überflüssig machen. Sie wollen vielmehr die Kunstbetrachtung klären und vertiefen. Es ist auch sicher nicht möglich, den Gehalt von Kunstwerken begrifflich auszuschöpfen, aber das bedeutet nicht, daß sich nicht sehr viel Relevantes über sie sagen läßt. Auch für die Kunst gilt natürlich: „Grau, guter Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum“,⁷ und an dieses Wort wird man in der allgemeinen Ästhetik sehr viel öfter erinnert als in den einzelnen Kunstwissenschaften, die ja den konkreten Werken näher stehen. Allgemeine Gedanken über die Kunst haben nun einmal wenig ästhetischen Reiz, und die Arbeit am Begriff ist ein mühsameres Geschäft als die unbefangene Kunstbetrachtung. Sie haben jedoch ihr eigenes Interesse, und wer dafür keinen Sinn hat, ist schließlich nicht gezwungen, sich mit Ästhetik zu befassen.

4) Die allgemeine Ästhetik bietet freilich noch aus einem anderen Grunde ein etwas tristes Bild: Sie ist gegenwärtig die systematisch und begrifflich am wenigsten entwickelte philosophische Disziplin. Es gibt nur wenig gute Literatur, die verwendeten Begriffe sind meist vage, die Argumente oft zweifelhaft, die Problemstellungen

⁶ Vgl. B35. Kants Bedenken, die er in der *Kritik der Urteilskraft* aufgab, ergaben sich daraus, daß nach seiner Ansicht philosophische Erkenntnis immer apriorisch ist, die Beurteilung der Kunst hingegen eine Sache des empirischen Geschmacks.

⁷ Goethes *Faust*, I, 2038f.

vielfach schief und ohne systematischen Zusammenhang.⁸ All das gilt zwar auch für manche andere philosophische Disziplinen, aber doch nur in einem deutlich geringeren Grade. In dieser Situation ist es schwer, signifikante Fortschritte zu erzielen. Man kann nicht hoffen, mit einem Schlag die vagen Begriffe durch hinreichend scharfe ersetzen zu können, sondern nur durch weniger vage; man kann nicht erwarten, statt schwacher Argumente stringente zu finden, sondern nur plausiblere.

Das gilt auch für diese Arbeit. Viele Begriffserklärungen sind noch zu vage, viele Thesen nicht ausreichend gesichert. Wenn sie trotzdem nicht in modisch-bescheidenen Formulierungen vorgetragen werden wie „Ich vermute, daß sich die Sache so und so verhält“, so deshalb, weil man in der Wissenschaft nur daran interessiert ist, wie sich die Sache tatsächlich verhält, nicht aber an persönlichen Meinungen über sie. Hypothesen sind nur dann informativ, wenn sie an der Erfahrung scheitern können. Das können sie aber nur in der schlicht apodiktischen Form „So und so ist es“. Funktion und Verständnis einer wissenschaftlichen Aussage als Hypothese hängt nicht davon ab, daß sie sprachlich als Vermutung gekennzeichnet ist. Im übrigen wäre in der gegenwärtigen Situation der Ästhetik schon ein geringer Fortschritt eine wichtige Sache.

Die Arbeit ist wie folgt gegliedert: Das erste Kapitel befaßt sich mit zentralen Themen der Ästhetik im Sinne von Baumgarten und dient der Vorbereitung der Erörterungen in den Kapiteln 2 und 3. Es geht darin um den Begriff des Erlebens als einer speziellen Form der Erfahrung, die für die Analyse des Begriffs der ästhetischen Erfahrung wichtig ist, und um die Unterscheidung verschiedener Ausdrucksformen, die später im Zusammenhang mit der Diskussion von Ausdruckstheorien der Kunst eine Rolle spielen. Im zweiten Kapitel werden dann ästhetische Erfahrungen und Urteile diskutiert, im dritten der Begriff der Kunst. Dabei wird eine Definition von Kunst im Sinn der Ausdruckstheorien vorgeschlagen. Von anderen solchen Theorien unterscheidet sie sich durch eine genauere Diskussion der Frage, was Kunstwerke ausdrücken und wie sie das tun. Aufgabe

⁸ A. Isenberg spricht vom „present stone age of aesthetic inquiry“, J. A. Passmore von der „dreariness“ der Ästhetik, J. Wisdom von ihrer „dullness“ und für C. D. Broad ist sie „boring ... and largely bogus“.

der Kapitel 4 bis 6 ist es endlich, diese Konzeption im Feld der einzelnen „höheren Künste“ zu testen und näher zu erläutern. Die Diskussion dieser Künste bleibt dabei durchaus fragmentarisch, nicht nur weil die allgemeine Ästhetik nicht auf alle Aspekte eingehen kann, die für sie wichtig sind, sondern vor allem weil die generelle These der Ausdruckstheorie hier nur an wenigen Beispielen erörtert werden kann, die im Blick auf die Vielzahl und Vielfalt der Werke bei weitem nicht als repräsentativ angesehen werden können. Auf den Tanz, der für die Ausdruckstheorie ebenfalls von besonderem Interesse ist, konnte ich leider nicht eingehen. Der Grund dafür liegt in meiner, in diesem Fall wirklich totalen Inkompetenz. Auch im Fall der bildenden Kunst, der Dichtung und der Musik habe ich freilich die Grenzen meiner fachlichen Kompetenz weit überschritten. Ich bitte also, meine Aussagen dazu auch als Aufforderung zu konstruktiver Kritik zu verstehen.

1 Erleben und Ausdruck

1.1 Beobachten und Erleben

In diesem Abschnitt soll ein Erfahrungstyp beschrieben werden, der in der Ästhetik eine wichtige Rolle spielt und bei Baumgarten im Zentrum seiner Diskussion sinnlicher Erkenntnis steht. Zunächst aber einige Vorbemerkungen zum Begriff der Erfahrung.

Das Wort „Erfahrung“ wird als Obertitel für äußere und innere Erfahrung verwendet. *Äußere Erfahrung* ist Erfahrung vermittelt unserer (äußeren) Sinne von Gegenständen oder Sachverhalten der Außenwelt.¹ *Innere Erfahrung* besteht im Innewerden oder Innesein eigenseelischer Zustände, Vorgänge oder Akte. Die Rede von einer „inneren Erfahrung“ ist vom normalen Sprachgebrauch her freilich etwas schief, und so versteht man unter „Erfahrung“ meist nur äußere Erfahrung. Da es im folgenden vor allem um äußere Erfahrung geht, wollen wir uns dem anschließen. Wir verwenden das Wort „erfahren“ hier etwa im Sinn von „wahrnehmen“ und sehen der Kürze halber von Unterschieden im grammatikalischen Gebrauch dieser beiden Verben ab.² „Erfahren“ ist ein transitives Verb; wir erfahren immer etwas. Man sagt auch: Erfahrungen sind *intentional*, sie haben einen Gegenstand im weitesten Sinn dieses Wortes. Erfahren werden er-

¹ Gelegentlich spricht man auch von einem „inneren Sinn“, aber darunter kann man allenfalls die Fähigkeit zu innerer Erfahrung verstehen. Ein spezielles Organ innerer Erfahrung ist nicht aufweisbar.

² In der allgemeinen Sprache wird das Wort „erfahren“ auch im weiteren Sinn von „Kenntnis erlangen“ (z.B. „von jemand etwas erfahren“) oder „zuteil werden“ („Anteilnahme erfahren“) gebraucht sowie für größere Komplexe von Einzelerfahrungen („Die Schrecken des Bombenkrieges erfahren“). Solche Verwendungen werden hier also nicht in Betracht gezogen. Der Unterschied zwischen „erfahren“ und „wahrnehmen“ besteht dann vor allem darin, daß das letztere Prädikat ein Leistungsverb ist: Man kann nur wahrnehmen, daß etwas der Fall ist, wenn es tatsächlich der Fall ist. Vgl. dazu Kutschera (1981), 3.1. „Erfahren“ enthält diese Implikation hingegen nicht.

stens Sachverhalte. Solche Erfahrungen werden ausgedrückt durch Sätze der Gestalt:

a) *Die Person a erfährt, daß der Sachverhalt p besteht.*

Auch Dinge, Ereignisse, Zustände, Vorgänge, Handlungen, Aktivitäten etc. können Gegenstände der Wahrnehmung, also auch der Erfahrung sein. Daher können Sätze über Erfahrungen zweitens die Gestalt haben:

b) *Die Person a erfährt den Gegenstand b.*

Hier und im folgenden verstehen wir das Wort „Gegenstand“ so, daß es neben physischen Dingen und Lebewesen auch Zustände, Vorgänge, Handlungen, Aktivitäten etc. umfaßt, nicht jedoch Attribute oder Propositionen (Sachverhalte). Gegenstände sind also Objekte im Sinn der kategorialen Unterscheidung zwischen Objekten, Attributen und Propositionen.³

Wir unterscheiden zwischen dem *Akt* einer Erfahrung, ihrem *Inhalt* und ihrem *Gegenstand*. Mit dem Wort „Erfahrungen“ bezeichnet man meist Erfahrungsakte, gelegentlich aber auch Erfahrungsinhalte. Als „Erfahrung“ wird daneben (in Kontexten wie „Die große politische Erfahrung des Herrn Schmidt“ oder „Die Erfahrung eines langen Lebens“) auch die Summe vieler einzelner Erfahrungen bezeichnet. Der Gegenstand einer Erfahrung wird durch das grammatische Objekt in Sätzen der Gestalt (b) explizit angegeben.⁴ Gegenstände der Erfahrung sind immer reale Gegenstände. Wenn man ein Ding wahrzunehmen glaubt, das tatsächlich nicht vorhanden ist, so erfährt man kein „phänomenales Objekt“, sondern es erscheint einem so, als wäre ein reales Ding vorhanden.⁵ Der Inhalt einer Erfahrung ist der Sachverhalt, den sie uns als bestehend vorstellt. In Sätzen der

³ Die Frage, welche Namen man in die Leerstelle der Satzform „Ich erfahre ...“ einsetzen kann, so daß ein sinnvoller Satz entsteht, ist von der Frage zu unterscheiden, welche Gegenstände sich erfahren lassen, d.h. welche Namen sich in die Satzform einsetzen lassen, damit ein wahrer Satz entsteht. Das gilt natürlich nicht für alle Gegenstände in unserem Sinn, z.B. nicht von Neutrinos, Mengen, Zahlen, Institutionen oder Tugenden.

⁴ Es kann sich dabei auch um mehrere Gegenstände handeln. Man kann z.B. mehrere Personen zugleich beobachten. Der Kürze halber reden wir aber meist einfach von *dem* Gegenstand der Erfahrung.

⁵ Vgl. dazu Kutschera (1981), Kap.4.

Form (a) wird der Erfahrungsinhalt im Daß-Satz explizit angegeben.⁶ Der Inhalt einer Erfahrung umfaßt nicht alles, was uns in ihr bewußt wird. Wenn ich z.B. durch ein Fernglas sehe, daß ein Flugzeug zur Landung ansetzt, so ist mir dabei auch bewußt, daß ich das sehe und dabei ein Fernglas benutze. Diese Tatsachen gehören aber nicht zum Inhalt der Erfahrung, nicht zu dem, was ich sehe. Sätze des Typs (b) spezifizieren den Inhalt der Erfahrung hingegen nicht. Aus dem Satz „Hans nimmt den Hund wahr“ kann man nicht entnehmen, welche Eigenschaften oder Verhaltensweisen Hans an diesem Hund wahrgenommen hat. Zwei Erfahrungen (derselben Person oder verschiedener Personen), die denselben Gegenstand haben, können in ihrem Inhalte ganz verschieden sein.

Man kann nun Typen von Erfahrungen nach dem Gewicht unterscheiden, das emotionale Komponenten in ihr haben. Hier soll von zwei solchen Typen die Rede sein, die wir als *Beobachtung* und als *Erleben* bezeichnen. Vom normalen Sprachgebrauch her ist die hier intendierte spezielle Bedeutung von „beobachten“ nicht ausgezeichnet, denn man verwendet dieses Wort etwa so wie wir hier das Verb „erfahren“ gebrauchen. Wir müssen sie daher durch Festlegungen eingrenzen.⁷

1. Beobachtungen sind Erfahrungen, in denen emotionale Komponenten keine Rolle spielen.

Bei einer Beobachtung gelten Interesse und Aufmerksamkeit allein dem äußeren Gegenstand. Gefühle gegenüber diesem Gegenstand fehlen entweder, kommen nicht zu deutlicherem Bewußtsein oder werden ausgeblendet. Entsprechendes gilt für voluntative Komponenten (wie z.B. Strebungen), die wir hier aber wegen ihrer engen Verbindungen mit Emotionen nicht eigens berücksichtigen wollen. Bei Beobachtungen kann die Aufmerksamkeit jedoch andere eigen-seelische Momente umfassen, wie Erinnerungen, die sich mit der Erfahrung verbinden, und den Vorgang des Beobachtens. Insbeson-

⁶ Es können auch mehrere Sachverhalte sein, der Kürze halber reden wir aber generell von *dem* erfahrenen Sachverhalt.

⁷ Wir gebrauchen das Wort „beobachten“ hier in einem etwas anderen Sinn als in (1981). Die Unterschiede sind jedoch nicht gravierend, denn auch dort war vorwiegend von Erfahrungen die Rede, in denen emotionale Komponenten keine Rolle spielen.

dere achtet man bei sorgfältigen und planvollen Beobachtungen darauf, daß man alles tut, was zu genauen und im Blick auf die leitende Fragestellung vollständigen Feststellungen erforderlich ist. Bei einer Beobachtung geht es aber ausschließlich darum, die objektiven Eigenschaften des Gegenstands zu erfassen, nicht um seinen Wert und seine Bedeutung für uns; nur seine Beschaffenheit interessiert, nicht wie er uns anmutet oder was er für uns bedeutet. Je besser es uns gelingt, solche subjektiven Gesichtspunkte auszuschalten, je distanzierter und objektiver wir den Gegenstand betrachten, desto ungestörter verläuft die Beobachtung. Beobachtungen können natürlich praktischen Zwecken dienen, sie können das Ziel haben, uns die für eine Entscheidung notwendigen Informationen zu liefern. Die Beobachtung selbst gilt aber nur der Feststellung von Tatsachen. Man kann ferner auch etwas mit Freude, Befriedigung oder mit Sorge beobachten. Diese Gefühle bestimmen aber dann weder den Beobachtungsinhalt noch die Beobachtungsweise: Wir können von zwei Personen sagen, daß sie denselben Vorgang in gleicher Weise beobachten, obwohl ihn die eine mit Befriedigung, die andere hingegen mit Enttäuschung beobachtet. Gefühle begleiten also Beobachtungen allenfalls, sind aber keine integrierenden Bestandteile davon.

2. *Beobachten“ ist ein Leistungsverb.*

Wir bezeichnen eine Erfahrung nur dann als „Beobachtung“, wenn sie zu einer Feststellung über den Gegenstand führt, zu einem Urteil.⁸ Wenn wir sagen, jemand habe beobachtet, daß ein Sachverhalt besteht, so geben wir damit das Resultat der Beobachtung an. Der Daß-Satz ist das Urteil, das sie ergibt. Es kann sein, daß eine Beobachtung nicht zu dem gewünschten Resultat führt, nicht zur Entscheidung der Frage, zu der sie angestellt wurde. Eine Erfahrung jedoch, die zu gar keiner Feststellung führt, bezeichnen wir nicht als Beobachtung. Beobachtungen von Dingen vermitteln uns auch eine anschauliche *Kenntnis* dieser Dinge, die sich nicht in Urteilen ausdrückt, aber es z.B. erlaubt, das Objekt wiederzuerkennen und es

⁸ Es können auch mehrere Urteile sein, aber da sie sich konjunktiv verbinden lassen, kann man auch kurz von *einem* Urteil sprechen.

von anderen zu unterscheiden. Auch das ist eine kognitive Leistung.⁹ Eine Beobachtung soll aber nicht nur zu einer solchen anschaulichen Bekanntschaft mit Dingen oder Personen führen, sondern immer auch zu Urteilen über sie. Beobachtungen haben also immer einen Inhalt, sie sind Beobachtungen, daß Sachverhalte bestehen. Diese Sachverhalte betreffen die Außenwelt. Das, was in einer Beobachtung evtl. an subjektiven Komponenten deutlich wird, gehört nicht zu ihrem Inhalt. Wenn wir den Vorgang der Beobachtung charakterisieren, so durch Ausdrücke, die nicht im Daß-Satz stehen. So sagen wir „Hans hat durch ein Fernrohr (aus der und der Entfernung, von dem und dem Punkt aus oder unter den und den Bedingungen) beobachtet, daß ...“.

Es gibt *absichtliche* und *unabsichtliche Beobachtungen*. Absichtlich sind Beobachtungen, die wir anstellen, um etwas herauszufinden. Den exemplarischen Fall absichtlicher Beobachtungen bilden systematische, methodische Beobachtungen, insbesondere Experimente. Wir sprechen von sorgfältigen, methodischen, mühevollen, schwierigen, planmäßigen oder wohlüberlegten Beobachtungen und verwenden damit Adjektive, mit denen wir auch sonst absichtliche Handlungen und Aktivitäten charakterisieren. Unabsichtliche Beobachtungen sind solche, die wir nicht anstellen, sondern die sich mehr oder minder unerwartet ergeben, z.B. wenn wir zufällig Zeuge eines Unfalls werden. Unabsichtliche Beobachtungen können natürlich in absichtliche münden, sich in planvollen Aktivitäten fortsetzen. Auch wenn sie das nicht tun, enthalten sie aber mit dem Urteil, das sich mit ihnen verbindet, ein aktives Element, so daß man auch hier von „Beobachtungsakten“ reden kann.

Das Wort „erleben“ gebrauchen wir in Kontexten wie

c) *Hans erlebt den Sonnenaufgang.*

⁹ Eine Erkenntnis über einen Gegenstand, die sich in einem Urteil über ihn ausdrückt, bezeichnet man auch als *cognitio circa rem*, eine Kenntnis dagegen als *cognitio rei*. Beides ist normalerweise miteinander verbunden: Wenn ich jemand so genau sehe, daß ich ihn wiedererkennen kann, so erkenne ich dabei auch etwas über ihn, z.B. daß er ein Erwachsener ist. Und wenn ich umgekehrt sehe, daß er diese oder jene Eigenschaft hat, so erfasse ich seine Erscheinung oft auch so genau, daß ich ihn wiedererkennen kann.

d) *Hans erlebt eine Aufführung des „Fidelio“ unter der Leitung von Eugen Jochum.*

e) *Hans erlebt, wie sich Fritz und Max streiten.*

Gegenstände des Erlebens sind primär Vorgänge, Ereignisse und Zustände. „Erleben“ wird selten mit „daß“ konstruiert. Man kann zwar statt (e) grammatikalisch korrekt auch sagen „Hans erlebt, daß Fritz und Max streiten“, aber die Konstruktion mit „wie“ ist gebräuchlicher. Der einheitlichen Sprachregelung wegen wollen wir hier jedoch Daß-Konstruktionen verwenden. Auch von einem Erleben von konkreten Dingen und Lebewesen ist nur selten die Rede. Man kann aber z.B. sagen, jemand habe den Dirigenten Leonard Bernstein zuerst bei einem Konzert in München erlebt, und wir sprechen von einem Erleben von Kunstwerken, meist in Bezug auf Aufführungen von Schauspielen oder Musikwerken wie in (d), die man als Ereignisse oder Vorgänge ansehen kann, gelegentlich aber auch von Gemälden. Wir wollen hier ausdrücklich auch solche Verwendungsweisen zulassen und generell vom Erleben von Gegenständen reden. Die Grundformen von Sätzen über Erlebnisse sind also die Formen (a) und (b), die wir oben für Aussagen über Erfahrungen angegeben haben.

Semantisch unterscheidet sich das Wort „erleben“ von „beobachten“ dadurch, daß es eine innere Beteiligung oder Anteilnahme des Subjekts am erfahrenen Geschehen impliziert. Das führt uns zum ersten Merkmal des Erlebens:

1. Für Erleben sind emotionale Komponenten wesentlich.

Auch das Erleben richtet sich auf Gegenstände der Außenwelt. In ihm werden darüber hinaus aber auch Gefühle, Neigungen und Einstellungen zum Gegenstand deutlich, und bestimmen die Art und Weise, wie er uns erscheint, wesentlich mit. Gefühle begleiten unser Erleben nicht nur, wie wir das von Freude und Sorge bei Beobachtungen gesagt haben, sondern prägen es. Das zeigt sich schon in den Adjektiven, mit denen wir Erlebnisse charakterisieren, wie „tief“, „leidenschaftlich“, „beglückend“, „bedrückend“, „angenehm“ oder „traurig“. Sie sind auch Adjektive für Gefühle.¹⁰ Man kann nicht

¹⁰ Es gibt daneben eine Reihe unspezifischer Vokabeln, mit denen wir nicht nur Gefühle und Erlebnisse, sondern auch Beobachtungen charakterisieren

behaupten, zwei Personen erlebten dasselbe Ereignis in gleicher Weise, wenn es die eine mit Freude, die andere hingegen mit Sorge erlebt. Freude und Sorge gehören zum Erlebnis selbst. Beobachtungen sind emotionslos und distanziert, es gibt aber kein unemotionales und distanziertes Erleben. Im Erleben sind wir am erlebten Geschehen beteiligt. Bei Beobachtungen ist uns zwar das Beobachtete auch nicht immer gleichgültig, wie schon betont wurde, und wir befinden uns nicht immer in der Rolle des unbeteiligten Zuschauers, aber diese Beteiligung gehört nicht zum Beobachtungsakt. Im Erleben hingegen nehmen wir Anteil am Geschehen. Eine aktive Beteiligung daran ist für das Erleben nicht erforderlich, nicht einmal, daß es für den Erlebenden persönlich nützlich oder schädlich ist. Entscheidend ist allein die emotionale Beteiligung. Im Erleben werden wir vom Gegenstand in irgendeiner Weise betroffen, selbst wo er uns persönlich gleichgültig sein könnte. Wenn ein anderer einen Unfall erleidet oder ihm Unrecht geschieht, so können wir das beobachten, d.h. einfach konstatieren. Es *erleben* heißt, Anteil daran nehmen, innerlich davon bewegt werden oder die Situation als Aufforderung zum Eingreifen erfahren. Anteilnahme bedeutet dabei nicht immer Mitfühlen. Im Beispiel gilt unser Mitgefühl dem, der das Unrecht erleidet, wir können aber auch das Unrecht tun erlebnismäßig thematisieren, und dabei paßt dann die Rede von einem „Mitgefühl“ nicht mehr.

Der Unterschied zwischen distanzierter Beobachten und engagiertem Erleben wird besonders dort deutlich, wo es um andere Personen geht, um das was sie tun, erleiden oder empfinden. Er besteht aber auch im Fall der Naturerfahrung. Den exemplarischen Fall von Naturbeobachtungen stellen naturwissenschaftliche Experimente dar. Das Naturerleben hingegen findet seinen exemplarischen Ausdruck in der Kunst, z.B. in der Naturlyrik. Als Beispiel einige Zeilen aus Goethes *Willkommen und Abschied*:

*Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht.*

können, wie z.B. „intensiv“, „oberflächlich“ oder „flüchtig“. „Intensiv“ kann dasselbe wie „tief“ bedeuten und ist dann nicht auf Beobachtungen anwendbar, sondern nur auf Erlebnisse. Das Wort kann aber auch dasselbe wie „angestrengt“, „genau“, „sorgfältig“ besagen, und ist dann nicht auf Gefühle und Erlebnisse, sondern nur auf Beobachtungen anwendbar.

*Schon stund im Nebelkleid die Eiche
 Wie ein getürmter Riese da,
 Wo Finsternis aus dem Gesträuche
 Mit hundert schwarzen Augen sah.
 Der Mond von seinem Wolkenhügel
 Schien schläfrig aus dem Duft hervor.
 Die Winde schwangen leise Flügel,
 Umsausten schauerlich mein Ohr.*

Gegenstand des Erlebens, das sich in diesen Zeilen ausdrückt, ist eine abendliche Landschaft. Von Gefühlen des Betrachters ist nicht die Rede, aber die Natur wird im Spiegel der Gefühle beschrieben, mit denen sie erlebt wird. Es wird nicht zwischen der Naturszene selbst und der Art und Weise unterschieden, wie sie den Betrachter anmutet.

Wie Naturbeobachtung keine Domäne der Naturwissenschaft, so ist Naturerleben keine Domäne der Lyrik. Beide Formen der Erfahrung finden sich auch im Alltag. Lyrische Naturbeschreibung ist auch keine metaphorische, „poetische“ Verkleidung von Naturbeobachtung, sondern — wo sie gut ist — Ausdruck einer anderen Erfahrungsweise. Der Gegenstand kann derselbe sein, aber die Art, wie wir ihn erfahren, ist in Beobachtung und Erleben deutlich verschieden. Dort werden Tatsachen konstatiert, hier zeigen sich Gegenstände in ihrer Bedeutsamkeit. Erleben ist nicht nur sinnliches Bemerken, sondern darüber hinaus ein Innewerden im Fühlen.

2. „Erleben“ ist kein Leistungsverb.

Beobachtungen sind Leistungen; sie haben ein (noetisches) Resultat: das Urteil, das den Beobachtungsinhalt zusammenfaßt. Insofern ist „beobachten“ mit „besteigen“ vergleichbar: Beides sind Erfolgsverben oder *accomplishment-verbs* in der Terminologie von Z. Vendler. „Erleben“ drückt dagegen eine Tätigkeit aus wie etwa „Suchen“ oder „Gehen“; es ist ein *activity verb*. Die Aussage, jemand erlebe etwas, impliziert nicht, daß er dabei zu gewissen Feststellungen gelangt. Das schließt natürlich nicht aus, daß wir beim Erleben auch urteilen. Wenn man einen Unfall erlebt, so macht man dabei schon gewisse Feststellungen und kann hinterher etwas über das Ereignis aussagen. Den Inhalt eines Erlebnisses gibt man wieder durch den Nebensatz

in einer Aussage der Form „Die Person *a* erlebt, daß ...“ an. Er umfaßt aber nicht die emotionalen Komponenten, die das Erleben prägen. Daher wollen wir Erlebnissen neben dem Inhalt auch einen *Gehalt* zuschreiben als die Art und Weise, wie der Gegenstand darin aufgefaßt wird. Wir haben oben gesagt, die Konstruktion von Erlebnissätzen mit „wie“ sei üblicher als jene mit „daß“. Während in einer Aussage über eine Beobachtung in der Daß-Form der beobachtete Sachverhalt im Daß-Satz erscheint und die Art und Weise der Beobachtung im Hauptsatz charakterisiert wird, wird beides in Aussagen über Erlebnisse nicht systematisch getrennt und dem entspricht die Wie-Konstruktion besser als die Daß-Konstruktion. Der Gehalt umfaßt also die Charakterisierung des Gegenstands wie seines Erlebens. Dieser Unterschied hängt damit zusammen, daß Beobachtungen Aktivitäten des Feststellens und Bestimmens sind, während das für Erlebnisse nicht gilt. Gewöhnlich sieht man sie als passiv an. Auch im Erleben spielen zwar Aktivitäten wie z.B. begriffliche Bestimmungen eine Rolle, aber nachdem wir im Erleben immer am erlebten Geschehen emotional beteiligt und von ihm betroffen sind, sind Erlebnisse jedenfalls nicht Aktivitäten, die man zu gewissen Zwecken unternimmt. Wie wir sahen, kann man von absichtlichen, planvollen, sorgfältigen oder schwierigen Beobachtungen reden, es gibt aber kein absichtliches, planvolles, sorgfältiges oder schwieriges Erleben.

3. *Im Erleben verbinden sich subjektive und objektive Momente* ¹¹

Im äußeren Erleben sehen wir die Gegenstände der Außenwelt in emotionaler Beleuchtung. Wir erleben Dinge und Vorgänge als heiter oder traurig, bedrohlich, vertraut oder fremd, erhebend oder bedrückend, beruhigend oder erregend. Wir beschreiben Geschmacks- oder Geruchseigenschaften als angenehm oder sympathisch, widerlich, ekelhaft oder aufdringlich. Wir sprechen von freundlichen, ruhigen, angenehmen oder aggressiven Farben, von traurigen, fröhlichen Melodien, erregenden Rhythmen, furchtbarem Getöse, von bedrückender Enge und freier Weite. Wir verwenden also Vokabeln mit emotionalem Gehalt zur Beschreibung der Umwelt und charakterisieren sie dadurch von den Empfindungen her, mit denen wir ihnen

¹¹ Vgl. dazu auch die Bemerkungen in Kutschera (1981), Kap.8 zur Polarität von Subjektivem und Objektivem.

begegnen. Man bezeichnet das auch als *affektive Perspektive*.¹² In ihr werden die emotionalen Qualitäten den Dingen selbst zugeschrieben, sie werden als gegenständliche Attribute erfahren, ebenso wie Farb- oder Formeigenschaften. In einem engeren Sinn redet man von einer affektiven Perspektive nur dann, wenn die emotionalen Qualitäten als für die Natur der Dinge und ihre Klassifikation entscheidend angesehen werden wie z.B. im mythischen Denken. Die Gegenstände können im Erleben auch so erfahren werden, daß ihr freundlicher oder bedrohlicher Charakter Ausdruck einer freundlichen oder drohenden Einstellung zu uns ist. Dann erscheinen sie als beseelt, so daß sich mit dem Erleben eine mehr oder minder ausgeprägte panpsychistische Weltsicht verbindet. Eine solche Sicht der Dinge wird zumindest angedeutet, wenn ihre Erscheinungsweise, ihre Eigenschaften, Veränderungen und Bewegungen durch Verben ausgedrückt werden, die wir normalerweise vor allem auf menschliches Tun beziehen. Leblose Dinge erscheinen und agieren wie lebendige Wesen, physikalische Kräfte wie beseelte Mächte. Das zeigt sich wieder am besten in der Naturlyrik. In den oben zitierten Versen aus Goethes *Willkommen und Abschied* wiegt der Abend die Erde, die Eiche baut sich vor uns auf wie ein drohender Riese, die Finsternis blickt aus dem Gesträuch hervor, der Mond scheint schläfrig aus den Wolken, die Winde schwingen ihre Flügel. Das sind nicht bloß poetische Bilder. Bilder wären es — und zudem schlechte —, wenn hier die physische Natur beschrieben werden sollte, aber hier geht es darum, *erlebte* Natur zu schildern. Man spricht auch oft von einem *physiognomischen* Charakter der Erscheinungen: Wir sehen Gesichtszüge, Miene, Gesten, Haltung und z.T. auch Körpergestalt eines Menschen als Ausdruck oder Manifestation seines Wesens oder seiner Einstellung, Absichten und Gefühle an. Diese Erfahrung körperlicher Erscheinungen als Ausdruck von Seelisch-Geistigem erstreckt sich aber im Erleben viel weiter: auf Tiere, Pflanzen und auf Anorganisches. Wir sagen, ein Baum recke seine Äste empor, er lasse seine Blätter fallen, eine Blume wende sich der Sonne zu, sie lasse ihren

¹² Daneben gibt es eine *funktionale Perspektive*, in der wir die Gegenstände in ihrem Nutzen oder Gebrauchswert betrachten und sie z.B. als nützlich, vorteilhaft, schädlich, hinderlich, als geeignet oder ungeeignet für diese oder jene Zwecke erfahren. Sie kommt in Bezeichnungen wie Nutzpflanze, Unkraut, Heilpflanze, Möbel, Werkzeuge, Kleidungsstück zum Ausdruck.

Kopf hängen, ein Bach murmele. Das ist wiederum keine bloß „metaphorische“ Ausdrucksweise, sondern die Sprache des Naturerlebens. Mit der Rede vom „physiognomischen Charakter“ der Gegenstände im Erleben verbindet sich auch der Gedanke, daß wir darin ihren Gesamtcharakter auffassen und nicht, wie in der Beobachtung, einzelne Eigenschaften. Wenn wir ein Gesicht sehen, stellen wir in der Regel nicht mehrere Eigenschaften und Maßverhältnisse fest, sondern haben einen intuitiven Gesamteindruck, der zwar wenig detailliert ist, uns aber ein sehr viel sichereres Wiedererkennen ermöglicht als detaillierte Feststellungen über einzelne Eigenschaften.

Bisher war von äußerer Beobachtung und äußerem Erleben als Typen äußerer Erfahrung die Rede. Es gibt die entsprechenden Typen auch im Bereich innerer Erfahrung. Man kann zwischen der Empfindung von Freude, Trauer, Zorn, Sehnsucht usf., also dem Haben von Gefühlen und der Reflexion auf sie unterscheiden. Diese Unterscheidung liegt jener zugrunde, die wir zwischen innerem Erleben und innerer Beobachtung machen wollen. Im inneren Erleben tritt ein Gefühl, das wir haben, deutlich ins Bewußtsein, so daß wir es nicht nur empfinden, sondern unsere Aufmerksamkeit darauf richten, die Tatsache dieses Empfindens und seine Bedeutsamkeit für uns thematisieren. Die Beobachtung eines Gefühls ist hingegen eine Reflexion darauf, in der wir es gewissermaßen als Zuschauer unserer eigenen seelischen Vorgänge distanziert betrachten.

Äußere und innere Erfahrung sind Typen, d.h. eine Erfahrung ist nicht entweder eine äußere oder eine innere, sondern sie ist mehr oder minder eine äußere oder eine innere Erfahrung je nachdem, ob die Aufmerksamkeit vorwiegend einem äußeren Gegenstand gilt oder nicht, und zwischen rein äußeren und rein inneren Erfahrungen gibt es ein breites Spektrum von Zwischenformen. Die Verbindung von äußerer mit innerer Erfahrung ist insbesondere im Fall des Erlebens deutlich. Äußere Gegenstände muten uns vielfach in gewisser Weise an, sie haben für uns eine emotionale *Valenz*, einen emotionalen Wert, eine Bedeutsamkeit.¹³ Man kann nicht behaupten, daß es sich dabei nur um Wirkungen äußerer Erfahrungen handelt. Wir sehen

¹³ J.von Uexküll hat diesen Valenzcharakter der Dinge auch für das Erleben der Tiere nachgewiesen.

nicht zunächst einen wertneutralen Gegenstand, auf den wir dann emotional reagieren oder dem wir dann einen Wert und eine Bedeutung zuordnen. Auch das kommt natürlich vor, aber das primäre Kriterium für Bewertungen liegt in der Erfahrung selbst und erst aufgrund von Erfahrungen bilden wir uns generelle Wertmaßstäbe.¹⁴ Die verbreitete These vom „postkognitiven Charakter der Affekte“, die These also, allen Willens- und Gemütsregungen, die sich auf eine Sache richten, gehe die Erkenntnis dieser Sache voraus, ist nicht haltbar. Die Behauptung, zuerst müsse erkannt werden, was für ein Gegenstand oder Sachverhalt vorliegt, bevor man dazu Stellung nehmen und ihn bewerten könne, klingt zwar zunächst ganz plausibel, sie ist aber eher ein Postulat für rationales, überlegtes Verhalten als eine generelle empirische Tatsache und sie setzt voraus, daß wir schon aufgrund von Erfahrungen Wertmaßstäbe entwickelt haben. Einfache Beobachtungen wie psychologische Experimente zeigen, daß emotionale Einstellungen wie praktische Reaktionen oft deutlicher Erkenntnis voraussetzen und daß wir emotional auch da differenzieren, wo dafür keine greifbaren sachlichen Anhaltspunkte vorliegen. Wir finden z.B. einen Menschen, dem wir das erstemal begegnen, spontan sympathisch oder vertrauenswürdig, obwohl uns noch die Grundlage für ein fundiertes Urteil fehlt. Umgekehrt sind auch viele innere Erfahrungen mit äußeren verbunden. Ein Großteil unserer Antriebe, Neigungen und Gefühle ist gegenstandsbezogen und aktualisiert sich erst in äußeren Erfahrungen der entsprechenden Gegenstände. Freude und Trauer, Bewunderung und Abscheu, Befriedigung und Enttäuschung haben konkrete Anlässe in äußeren Erfahrungen. Sie beschränken sich freilich nicht darauf: Der Ärger über einen Vorfall kann wesentlich länger andauern als dessen Wahrnehmung, und wir können uns in der Erinnerung an ein Ereignis darüber freuen oder in seiner Erwartung. Verbindet sich eine innere Erfahrung mit einer äußeren, so wird sie von dieser mitbestimmt. Der Charakter einer Freude hängt von ihrem Gegenstand ab. Über ein gutes Essen freuen wir uns in anderer Weise als über einen beruflichen Erfolg, über eine Landschaft anders als über eine gute Tat. Auch nichtinten-

¹⁴ In Kutschera (1981), 8.2 wurde darauf hingewiesen, daß manche primitive Sprachen keine Verben für ein Wahrnehmen besitzen, die nicht auch die emotionalen Reaktionen mitbezeichnen. Zu spontanen, nicht durch Überlegung vermittelten Wertungen vgl. auch Zajonc (1980).

tionale Empfindungen wie körperliche Schmerzen verbinden sich oft mit äußeren Erfahrungen, so z.B. bei einem Stoß, den ich erhalte. Hier finden nicht zwei Erfahrungen statt: die Beobachtung des Stoßes und eine Schmerzempfindung, sondern es handelt sich um eine einzige Erfahrung eines schmerzhaften Stoßes.

Der Zusammenhang äußerer und innerer Erfahrung zeigt sich nun nicht nur darin, daß ein und derselbe Erfahrungsakt äußere und innere Komponenten hat, sondern stärker noch im Erfahrungsinhalt. Wir erleben die Außenwelt im Licht unserer Gefühle und Neigungen, und diese bestimmen sich umgekehrt im Spiegel der Außenwelt. Da sich uns im äußeren Erleben die Welt im Licht unserer Gefühle darstellt, läßt sich unser Empfinden umgekehrt auch von den Gegenständen her charakterisieren. Das zeigt sich wiederum in der Sprache. Wir reden von tiefer Trauer, hohen Erwartungen, dunklen Gedanken, hellem Entzücken, festen Entschlüssen, warmen Empfindungen und kalter Wut, charakterisieren also Seelisches durch Adjektive, die ihrem primären Sinn nach dem Gebiet des Physischen zugehören. Aufschlußreich sind auch die Vergleiche von Gefühlen mit Gegenständen der Außenwelt, wie z.B. in Amiens' Gesang in Shakespeares *As You Like It* (II,7):

*Blow, blow, thou winter wind,
Thou art not so unkind
As man's ingratitude;
Thy tooth is not so keen,
Because thou art not seen,
Although thy breath be rude.*

....

*Freeze, freeze, thou bitter sky,
That dost not bite so nigh
As benefits forgot.
Though thou the waters warp,
Thy sting is not so sharp,
As friend remember'd not.*

Wird die Natur als beseelt erlebt, so kann sie im Vergleich menschliches Gefühl und Verhalten erhellen. Völlig Verschiedenartiges ließe sich nicht vergleichen.

Ein Beispiel für die Fusion von Naturerleben und innerem Erleben ist Theodor Storms Gedicht *Über die Heide*:

*Über die Heide hallet mein Schritt;
 Dampf aus der Erde wandert es mit.
 Herbst ist gekommen, Frühling ist weit
 Gab es denn einmal seelige Zeit?
 Brauende Nebel geisten umher;
 Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.
 Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai!
 Leben und Liebe — wie flog es vorbei!*

Der kognitive Wert äußerer Beobachtungen ist unbestritten. Der des äußeren Erlebens wird jedoch oft bezweifelt. Die wichtigsten Argumente sind dabei folgende:

1. Im äußeren Erleben erfassen wir die Welt nicht so, wie sie objektiv oder „an sich“ beschaffen ist, sondern wir projizieren unsere subjektiven Gefühle und Einstellungen in die Welt. Gefühle, Neigungen und Einstellungen gehören aber der Sphäre des Subjektiv-Seelischen an, das von ganz anderer Art ist als das Objektiv-Physische. Die mehr oder minder ausgeprägte panpsychistische Weltsicht, die sich mit dem Erleben verbindet, zeigt besonders deutlich, daß es völlig ungeeignet ist, uns die Natur so zu erschließen, wie sie wirklich ist. Wie sie wirklich ist, sagen uns die Naturwissenschaften, deren Weltbild dem panpsychistischen diametral entgegengesetzt ist.
2. Aussagen über die erlebte Welt sind wegen ihrer Subjektivität im Sinne einer Abhängigkeit vom einzelnen Betrachter, von seinen Neigungen, Stimmungen etc. keine intersubjektiv gültigen Sätze. Sie werden nicht nur von der allgemeinmenschlichen Struktur des Empfindens bestimmt wie z.B. Farbaussagen, sondern auch von den momentanen seelischen Zuständen des einzelnen. Daher sind sie nicht als Sätze über die Außenwelt aufzufassen, sondern als Aussagen über das Erleben des einzelnen.
3. Erleben ist nur eine onto- wie phylogenetisch (oder historisch) primitive Vorstufe des Beobachtens. Im Vergleich mit diesem zumindest ist sein kognitiver Wert gering.

Diese Argumente enthalten zum Teil richtige Gedanken. Sie reichen aber keineswegs aus, die These von der kognitiven Irrelevanz des Erlebens (oder der emotionalen Faktoren der Erfahrung) zu begründen. Die ergibt sich vielmehr erst aus einer bestimmten Realitätskonzeption.¹⁵

¹⁵ Vgl. zum folgenden ausführlicher Kutschera (1981), Kap.8.

Zunächst legt schon unsere Sprache Zeugnis gegen die bloß subjektive Relevanz der Gefühle ab. Wir kennzeichnen Physisches auch durch Attribute, die Gefühle charakterisieren. So bezeichnen wir Farben als „freundlich“, Melodien als „traurig“, Linien als „energisches“, Dissonanzen als „aggressiv“. Diese Adjektive beschreiben nicht die Wirkung der Gegenstände auf das Gefühl des Betrachters, sondern Eigenschaften, die sie selbst haben, denn der Anblick einer freundlichen Farbe stimmt uns nicht freundlich, sondern sie mutet uns als freundlich an. Allgemein gibt es eine Fülle von Adjektiven, die wir sowohl auf Physisches wie auf Psychisches anwenden, ohne daß man sie deshalb als „mehrdeutig“ bezeichnen könnte. Schwer sind z.B. Lasten wie Sorgen, heiß ein Feuer wie ein Wunsch, dunkel sind Farben wie Gedanken, tief ein Abgrund wie eine Liebe. Man kann hier nicht von bloßen „Metaphern“ im Sinne von Übertragungen eines Wortes aus seinem ursprünglichen Anwendungsgebiet auf andere Gegenstände reden. Eine solche Übertragung wäre ja in aller Regel unverständlich ebenso wie die Ausdrücke „spitzwinklige Sorgen“ oder „rote Primzahlen“. Eine Metapher ist nur dann sinnvoll, wenn das metaphorische Attribut schon Bedeutungskomponenten enthält, die für den Gegenstand erklärt sind, auf den es angewendet wird. Wären Physisches und Psychisches so grundlegend verschieden, wie das die These von der bloß subjektiven Relevanz der Gefühle voraussetzt, so wären psychische Metaphern für Physisches ebensowenig möglich wie mathematische.¹⁶

Die Anwendbarkeit derselben Vokabeln auf Physisches und Psychisches, die Verbindung physischer und psychischer Bedeutungskomponenten, erklärt sich aus der Integration sinnlichen Empfindens mit anderen Formen des Fühlens. Sinnesempfindungen sind mit Gefühlsempfindungen verbunden, besonders deutlich bei den Nahsinnen — Geruchs- und Geschmacksqualitäten charakterisieren ebenso den Gegenstand wie unsere Gefühle. Die Welt, die wir erfahren, stellt sich nicht nur in der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auch im Gefühl dar. Die Außenwelt ist ferner immer die Welt,

¹⁶ Zum Begriff der Metapher vgl. ausführlicher 5.1. — Der These von der kognitiven Irrelevanz äußeren Erlebens liegt oft ein psycho-physischer Dualismus zugrunde, nach dem Psychisches grundsätzlich von Physischem verschieden ist, so daß sich psychologische Prädikate nicht auf physische Dinge anwenden lassen. Vgl. dazu Kutschera (1981), Kap.7 und 8.1, 8.2.

wie sie sich uns in der Erfahrung zeigt,¹⁷ ihre Beschaffenheit und ihre Dimensionen entsprechen den Erfahrungsformen (den Beobachtungsverfahren), die wir zu ihrer Erkenntnis verwenden und als kognitiv relevant für sie ansehen. Das läßt sich am Beispiel der Physik besonders gut demonstrieren, es gilt aber auch für den Unterschied des naturwissenschaftlichen und des alltäglichen Weltbildes: Liegt diesem ein naiver Realismus zugrunde, nachdem die Dinge, die wir wahrnehmen, objektiv existieren und die Attribute, die wir an ihnen wahrnehmen, ihnen selbst zukommen, so jenem ein kritischer Realismus, nach dem das nicht generell gilt. Der kritische Realismus unterscheidet zwischen primären Sinnesqualitäten, die wir den Dingen selbst zusprechen können, und sekundären, für die das nicht möglich ist.¹⁸ Man kann nun auch die expressiven Qualitäten der Dinge, d.h. die Art und Weise, wie sie uns anmuten, also z.B. die Freundlichkeit von Farben und die Aggressivität von Dissonanzen, als primäre Qualitäten auffassen und so dem naiven Realismus, der normalerweise solche Qualitäten von vornherein als kognitiv irrelevant aus der Betrachtung ausschließt, einen erweiterten naiven Realismus gegenüber stellen.¹⁹ Wo man die Grenze zwischen primären und sekundären Qualitäten legt und welche Erfahrungen man als relevant für die Erkenntnis der Außenwelt ansieht, ist ja zunächst eine Frage des Zwecks, den man verfolgt. Ein begrifflich exakt beschreibbares und von durchgehenden Gesetzen beherrschtes Weltbild ergibt nur die Beschränkung auf die naturwissenschaftlichen Beobachtungsverfahren. Das, was wir als objektiv real ansehen, muß freilich immer gewisse Kriterien erfüllen,²⁰ unter anderem das einer (möglichst großen) Invarianz bzgl. subjektiven Auffassungen. Diesbzgl. schneidet der erweiterte naive Realismus sicherlich schlechter ab als der normale, und dieser wiederum schlechter als ein an den Naturwissenschaften orientierter kritischer Realismus. Ist die Welt jedoch, wie wir sagten, jeweils das, was sich in der Erfahrung zeigt, so besteht jedenfalls in keinem Fall eine radikale Unabhängigkeit zwischen Sein und Erfahrenwerden. Im übrigen gehört auch der

¹⁷ Vgl. dazu Kutschera (1981), 8.6.

¹⁸ Zur Legitimität des naiven Realismus vgl. Kutschera (1981), 3.4.

¹⁹ Der Begriff der expressiven Qualität wird in 1.3 näher erläutert.

²⁰ Vgl. dazu Kutschera (1981), S.401ff.

Ausdruck „freundliche Farben“ zur intersubjektiven Sprache und das besagt, daß wir in seinen Anwendungen weitgehend übereinstimmen, also in etwa dieselben Farben als freundlich empfinden.

Die kognitive Relevanz der Gefühle zeigt sich auch im praktischen Leben des Alltags. Im Umgang mit anderen Menschen reagieren wir auf ihre Einstellungen, Stimmungen und Absichten. Sie sind aber nicht direkt beobachtbar, wenn man den Beobachtungsbegriff so eingrenzt, daß Gefühle dabei keine Rolle spielen. Dann sind unsere Annahmen über sie nur erschlossen aus den Mienen, den Gesten, dem Ton ihres Sprechens, ihren körperlichen Bewegungen. Tatsächlich erschließen wir aber nicht aus dem Verhalten eines anderen, daß er zornig ist, sondern wir sehen das unmittelbar – im normalen Sinn des Wortes „sehen“. Das ist dann aber kein bloß optisches Sehen, sondern auch eine Leistung des Gefühls. Schon das Kleinkind reagiert auf ein freundliches Gesicht ganz ähnlich wie der Erwachsene. N.Hartmann spricht vom „Sehen des Nichtsichtbaren“ und sagt, daß wir oft durch die äußere Erscheinung hindurch das sinnlich nicht direkt Bemerkbare erkennen, ähnlich wie wir beim Hören einer sprachlichen Äußerung durch den Lautklang hindurch den Sinn erfassen.²¹ Dieses teilweise instinktive, vielfach aber durch Erfahrung konditionierte gefühlsmäßige Erkennen spielt eine außerordentlich große Rolle. Man kann also Jean Paul Sartre zustimmen, wenn er sagt: „L'émotion est une certaine manière d'appréhender le monde“.²²

Der zentrale Punkt der Kritik am Erleben ist das erste Argument. Es stützt sich auf zwei Voraussetzungen: Auf die Konzeption der Realität, nach der sie in ihrer Existenz und Beschaffenheit völlig unabhängig vom erfahrenden Bewußtsein ist – also auf einen starken ontologischen Realismus – und auf die Ansicht, diese Realität falle zusammen mit jener, welche die Naturwissenschaften beschreiben. Beide Voraussetzungen sind aber wie gesagt durchaus problematisch.²³ Von einer unzulässigen „Projektion“ subjektiver Empfindungen in die Gegenstandswelt beim Erleben kann man auch deshalb

²¹ Vgl. Hartmann (1953), Teil 1, Abschn.I.1 und Kap.2.

²² Sartre (1939), S.30. Die kognitive Relevanz von Gefühlen wird u.a. auch von Goodman (1968), VI,4 betont.

²³ Zum starken ontologischen Realismus vgl. Kutschera (1981), 3.4 und Kap. 8.

nicht sprechen, weil wir hier nicht grundsätzlich anders verfahren als bei Sinnesempfindungen. Wir unterscheiden auch beim Erleben zwischen Erlebnisweise und dem erlebten Charakter der Dinge. Wir können etwas als traurig empfinden ohne deshalb selbst traurig zu sein, und umgekehrt, ebenso wie wir etwas als warm empfinden können, ohne daß uns selbst warm ist.²⁴ Und eine Aussage „Diese Farbe ist freundlich, erscheint mir aber (gegenwärtig) nicht so“ ist ebenso sinnvoll wie die Aussage „Diese Fläche ist rot, erscheint mir aber nicht so“; sie kann unter analogen Umständen (z.B. einer nicht normalen Beleuchtung) wahr sein.

Zusammenfassend können wir also zum ersten Argument sagen: Da die Welt grundsätzlich diejenige Realität ist, die sich in unserer Erfahrung zeigt, besteht kein Grund, manche Erfahrungsformen auszuschließen und zu sagen: Nur das ist wirklich, was sich in Erfahrungen einer bestimmten Art zeigt. Jede solche Beschränkung zeigt uns nur gewisse Aspekte oder Dimensionen der Gesamtwirklichkeit.

Zum zweiten Argument ist zu sagen, daß Subjektivität im Sinne eines Mangels an intersubjektiver Übereinstimmung, nicht eine Sache des Entweder-Oder, sondern eine Sache des Mehr-oder-Weniger ist. Das Erleben ist sicherlich im Großen und Ganzen subjektiver, d.h. von individuellen Zuständen, aber auch von kulturellen Gegebenheiten abhängiger als das Beobachten. Wir stimmen z.B. leichter in der Frage überein, ob ein Rot ein helles Rot ist oder ob eine Melodie in C-dur gespielt wird, als in der Frage, ob es ein freundliches Rot bzw. eine fröhliche Melodie ist. Viele emotionale Bewertungen wie „angenehm“ oder „erfreulich“ nehmen ferner deutlich auf individuelles Empfinden Bezug, so daß wir uns nicht über die Frage streiten, ob etwas angenehm oder erfreulich ist: Wir verstehen Beschreibungen mit solchen Wörtern mehr als Ausdruck der Einstellungen des Sprechers denn als sachliche Beschreibungen. Das bedeutet aber nicht, daß es keine breitere Übereinstimmung in Aussagen über den erlebnismäßigen Charakter der Gegenstände gibt. Mangelnde Übereinstimmung ist nur dann relevant, wenn sie unter Leuten auftritt, die

²⁴ Die Erfahrung von Fremdseelischen zeigt ebenfalls, daß wir beim Erleben nicht einfach unsere Gefühle in den Gegenstand hineinprojizieren: Wir erkennen die Freude eines anderen, ohne selbst freudig gestimmt zu sein, seinen Ärger, ohne dabei selbst ärgerlich zu werden.

in der betreffenden Frage aufgrund ihrer Kenntnisse, Intelligenz oder Sensibilität zu einem fundierten Urteil befähigt sind. Personen, die über entsprechende Sensibilität und Erfahrung verfügen, stimmen aber meistens in ihren Urteilen über den Ausdruckswert von Farben, Formen oder Melodien überein. Ohne gleiches Verständnis von Tempobezeichnungen wie *andante* und *vivace* und Vortragsangaben wie *affettuoso*, *appassionato* oder *amoroso* wäre eine werkgetreue Aufführung von Musikwerken unmöglich. Die Charakterisierungen von Weinen als „lieblich“ oder „charaktervoll“ hat ebenfalls für den beschränkten Kreis der Kenner einen objektiven Sinn, und solche Vokabeln sind zudem die einzigen, die es zur Beschreibung des Geschmacks von Weinen gibt. Wenn wir das Erleben oben mit Beispielen aus der Naturlyrik illustriert haben, ist freilich zu betonen, daß Lyrik nicht nur Beschreibung der erlebten Welt, sondern auch Ausdruck persönlichen Erlebens ist, das oft durch spezielle Stimmungen und Lebenssituationen geprägt ist. Es geht darin aber jedenfalls nicht bloß um Gefühle und Stimmungen, sondern um ein Erleben der Natur und die erlebte Natur wird in einer für den Leser nachvollziehbaren Weise geschildert. Subjektives und Objektives ist hier sehr viel enger verbunden als etwa in Aussagen über Beobachtungen, wo sich der erlebte Sachverhalt ziemlich scharf von der Art und Weise trennen läßt, wie er erfahren wird.

Zum dritten Argument nur soviel: Das Erleben ist entwicklungsgeschichtlich sicher eine frühere Form der Erfahrung als das Beobachten, aber es ist weder „primitiv“ im negativen Sinn des Wortes — Goethe war nicht primitiver als Newton —, noch wurde es durch das Beobachten abgelöst. Erleben spielt vielmehr im Alltag eine wichtige praktische Rolle, wie wir schon sahen.

1.2 Sprachlicher Ausdruck

Nach dem Plan von Baumgarten sollte die Ästhetik neben einer Theorie sinnlicher Erkenntnis auch eine Theorie des Ausdrucks enthalten. Ob alle Kunstwerke etwas ausdrücken, wie manche Kunsttheorien annehmen, wird später zu untersuchen sein. Da das aber jedenfalls für viele Werke gilt, ist die Forderung Baumgartens durchaus berechtigt, zumal das Wort „Ausdruck“ und verwandte Bezeichnungen wie „Darstellung“, „Bild“ und „Symbol“ in der Literatur in

verschiedener und oft unklarer Weise verwendet werden. Daher wollen wir in diesem und dem folgenden Abschnitt versuchen, diesen Wörtern schärfere semantische Konturen zu geben.

Die Begriffe ‚Ausdruck‘, ‚Bild‘, ‚Symbol‘ etc. gehören zur Semiotik als allgemeiner Theorie der Zeichen. In ihr versteht man das Wort „Zeichen“ etwa in folgendem Sinn¹:

a) *Zeichen sind wahrnehmbare Dinge oder Handlungen, die eine (relativ) selbständige Bedeutung haben.*

Die Buchstaben des Alphabets, die man normalerweise „Zeichen“ nennt, sind also keine Zeichen im Sinne der Semiotik, da sie keine Bedeutung haben. Dagegen sind (sinnvolle) Sätze, Texte und Äußerungen, die man normalerweise nicht „Zeichen“ nennt, Zeichen im Sinne dieser Bestimmung. Symbole für Sterne, Verkehrszeichen und Flaggensignale sind Zeichen im semiotischen wie im normalen Sinn des Wortes.

b) *Zeichen sind absichtliche Handlungen oder Produkte von Handlungen von Personen.*²

Anzeichen oder Symptome sind also keine Zeichen im Sinne der Semiotik. Rote Flecken auf der Haut sind z.B. Anzeichen für Scharlach, aber keine Zeichen im hier umrissenen Sinn. Wir sagen zwar auch, daß solche Flecken Scharlach „bedeuten“, aber das ist ein weiterer Sinn von „bedeuten“, der nach (b) nicht als Zeichenbedeutung infrage kommt. Ebenso ist ein unwillkürliches Stirnrunzeln kein Zeichen einer ablehnenden Reaktion, sondern nur ein Anzeichen dafür. Ein absichtliches Stirnrunzeln, mit dem Ablehnung signalisiert werden soll, ist hingegen ein Zeichen. Das Wort „Zeichen“ wird zwar meist für Produkte von Akten des Bezeichnens verwendet, also für Objekte wie Verkehrsschilder, Sätze etc., gelegentlich aber auch für die Akte selbst, wie das letzte Beispiel zeigt. Wir verfahren hier ebenso und verstehen unter „Zeichen“ auch Akte des Bezeichnens.

Semiotik wird oft mit Kommunikationstheorie gleichgesetzt. Dann werden Akte des Bezeichnens als Akte aufgefaßt, mit denen

¹ Die Semiotik hat sich noch nicht zu einer klar umrissenen Theorie verfestigt. Es fehlt insbesondere ein System allgemein verwendeter Begriffe und Bezeichnungen. Die folgenden Termini und ihr Explikationen sind also nicht repräsentativ.

² Da wir uns hier nicht für Tiersprachen interessieren, können wir uns auf Personen beschränken.

man jemandem etwas mitteilt, ihn zu etwas auffordert etc. Zeichen dienen aber nicht nur kommunikativen Zwecken. Die Grundrißzeichnung einer Wohnung ist z.B. ein Zeichen im Sinn unserer Bestimmungen. Sie kann zwar verwendet werden, um jemanden über die Wohnung zu informieren, sie kann aber auch dazu dienen, sich selbst die Größe und Lage der Zimmer klar zu machen. Ebenso kann man eine Aussage über einen Sachverhalt formulieren, um einen anderen darüber zu informieren, oder aber im Sinn einer Feststellung für sich selbst. Wenn Zeichen nicht (primär) kommunikativ verwendet werden, wollen wir sie auch *Ausdrücke* nennen. Schon Hobbes hat die nichtkommunikativen Funktionen der Sprache betont.³

Unser Interesse gilt in dieser Arbeit hauptsächlich dem Ausdruck.⁴ Die Wörter „Ausdruck“ und „ausdrücken“ haben in der normalen Sprache ein breites Anwendungsfeld. Das zeigen folgende Beispiele:

- c) „Schmäh“ ist ein bayrischer Ausdruck.
- d) In seinem Bild *Guernica* bringt Picasso die Schrecken des Krieges zum Ausdruck.
- e) Durch die Verwendung des Wortes „Nigger“ bringt Fritz seine Verachtung für Schwarze zum Ausdruck.
- f) Walters Haltung drückt seine tiefe Niedergeschlagenheit aus.
- g) Das schnelle Sprechen von Max ist ein Ausdruck seiner Nervosität.
- h) In der geringen Wahlbeteiligung drückt sich die Unzufriedenheit der Wähler mit den etablierten Parteien aus.
- i) Der Chef bringt seinen Dank für Leistungen seiner Mitarbeiter zum Ausdruck.

Diese Beispiele zerfallen in zwei Gruppen: Zur ersten gehören jene Handlungen (e,i) oder Handlungsprodukte (c,d), mit denen jemand etwas zum Ausdruck bringt oder zum Ausdruck bringen kann. Zur zweiten Gruppe zählen jene Handlungen, Zustände, Ereignisse oder

³ Für Hobbes sind sprachliche Zeichen sogar primär „Merkzeichen“ und dienen erst sekundär der Verständigung. N.Chomsky hat in (1976), Kap.2 die Ausdrucksleistung der Sprache als ebenso grundlegend bezeichnet wie die kommunikative.

⁴ Für die Analyse der Kommunikation ist vor allem die Theorie von P.Grice von Interesse, die er seit 1957 in mehreren Arbeiten entwickelt hat. Vgl. dazu auch die kurze Darstellung in Kutschera (1983) und die ausführlichere in Meggle (1979).

Vorgänge (f,g,h), in denen sich etwas ausdrückt, ohne absichtlich von jemand zum Ausdruck gebracht zu werden. Im ersten Fall sagen wir „Mit (durch) ... drückt die Person *a* ... aus“ oder „Mit (durch) ... bringt *a* --- zum Ausdruck (oder: zum Ausdruck, daß ---)“. Im zweiten Fall sagen wir „In ... drückt sich --- aus“ oder „... (ein Verhalten, ein Zustand etc., nicht aber eine Person) drückt --- aus (oder: ist ein Ausdruck von ---)“. Nur im ersten Fall ist das Ausdrücken eine absichtliche Handlung, mit der jemand etwas bezeichnet. Im zweiten Fall ist das Verhalten, der Vorgang, das Ereignis hingegen ein Anzeichen für das, was darin zum Ausdruck kommt. Verhaltensweisen können Zeichen wie Anzeichen sein. Mit einer Geste kann man ausdrücken, daß man die Situation für hoffnungslos hält. In derselben Geste drückt sich diese Überzeugung aus, falls sie unwillkürlich erfolgt. Man kann die Ausdrucksformen der beiden Gruppen *intentional* und *nichtintentional* nennen. Auch mit absichtlichen Handlungen kann sich ein nichtintentionaler Ausdruck verbinden. In einer Bemerkung kann sich z.B. Neid ausdrücken, ohne daß der Handelnde damit seinen Neid zum Ausdruck bringen will, und in Abwandlung des Beispiels (h) kann man auch sagen: Durch ihre Wahlenthaltung bringen viele Wähler ihre Unzufriedenheit mit den etablierten Parteien zum Ausdruck. Während nach (h) die Unzufriedenheit die Ursache der Wahlenthaltung ist, und diese ein Symptom dafür, wäre dann die Absicht, diese Unzufriedenheit deutlich zu machen, für die Wahlenthaltung leitend. Von Ausdruck, sei er intentional oder nichtintentional, reden wir nur im Zusammenhang mit Personen (oder Lebewesen). Natürliche Dinge und Vorgänge, die keine Produkte von Handlungen sind bzw. bei denen es sich nicht um Verhaltensweisen, Haltungen, Bewegungen oder Mienen handelt, drücken nichts aus und in ihnen drückt sich nichts aus. Im Zusammenhang mit Steinen, Bäumen, Gewittern oder Sonnenaufgängen sprechen wir nicht von „Ausdruck“. Solche Dinge und Vorgänge können freilich einen Ausdruckswert haben, von dem aber erst im nächsten Abschnitt die Rede sein soll. Wenn wir im folgenden von einem „Ausdrücken“ reden, so ist immer ein intentionales Zum-Ausdruck-Bringen gemeint, sofern aus dem Kontext nichts anderes hervorgeht. Das was sich ausdrückt oder ausgedrückt wird ist im normalen Sprachgebrauch immer etwas Seelisch-Geistiges, also Gefühle, Haltungen, Wertungen, Gedanken, Absichten, Strebungen etc. Wir gebrauchen das Wort „Ausdruck“ im folgenden in einem etwas anderen

Sinn: Wir reden erstens nicht nur vom Ausdruck von Seelisch-Geistigem. Wir sehen auch Beschreibungen als eine Form des Ausdrucks an, und da man auch physische Dinge beschreiben kann, kann man sie in unserem Sinn auch ausdrücken. Zweitens bezeichnen wir kommunikative Handlungen wie (i) nicht als Ausdruckshandlungen; Ausdruck sollte ja von Kommunikation unterschieden werden.⁵

Wie wir allgemein zwischen Handlungen bzw. Handlungsweisen und ihren Produkten unterscheiden müssen, so auch zwischen Ausdruckshandlungen bzw. Ausdruckshandlungsformen und ihren Produkten. Das Wort „Ausdruck“ wird in der normalen Sprache sowohl für den Vorgang des Ausdrückens wie für dessen Produkt verwendet. Wir wollen es im engeren Sinn auf Produkte beziehen, uns aber keine unnötigen terminologischen Beschränkungen auferlegen. Wichtig ist nur die Erkenntnis der sachlichen Unterschiede und eine Terminologie, die es erlaubt, das Gemeinte in zweifelhaften Fällen, in denen es durch den Kontext nicht hinreichend bestimmt wird, eindeutig zu bezeichnen. Der Plural „Ausdrücke“ wird normalerweise nur auf Produkte angewendet, speziell auf Wörter und Phrasen.

Wir wollen nun zunächst am Beispiel der Sprache erläutern, worin die Leistung des Ausdrucks besteht. Die älteste und auch heute noch gebräuchlichste Theorie sprachlicher Bedeutung ist die realistische oder Abbildtheorie. Sie ist auf Aussagesätze zugeschnitten. Die Sprache ist danach ein Mittel, die reale Welt zu beschreiben, sei es zum Zweck der Kommunikation oder zum Zweck einer Fixierung von Urteilen im Gedächtnis oder auf dem Papier (als einer Art exosomatischen Gedächtnis). Dazu werden realen Dingen per Konvention Namen zugeordnet, realen Attributen Prädikate und realen Zusammenhängen – dem Verhältnis etwa zwischen Dingen und den Eigenschaften, die sie haben, dem Zugleichsein oder der kausalen Folge von Sachverhalten – grammatikalische Fügungen. Auf diese Weise entspricht einem Aussagesatz kraft der konventionellen Bezeichnungsrelation ein Sachverhalt; er ist (im weiteren Sinn des Wortes) ein Bild dieses Sachverhalts, und aus den Elementen des Satzes (den Wörtern) und ihren grammatikalischen Beziehungen läßt sich die

⁵ In der Literatur wird das Wort „Ausdruck“ oft im Sinn eines nicht-intentionalen Ausdrucks oder Ausdruckswerts verwendet, während alle Formen intentionalen Ausdrucks als „Darstellung“ bezeichnet werden.

Struktur des Sachverhalts ablesen, den er darstellt. Das hier skizzierte Modell einer realistischen Semantik bedarf freilich noch der Differenzierung, um für linguistische Analysen brauchbar zu sein, aber darauf soll es uns hier nicht ankommen.⁶

Kritik an der realistischen Bedeutungstheorie ist zuerst von W.von Humboldt und später von E.Sapir und B.Whorf geübt worden, die seine Gedanken aufgenommen haben, also von den Hauptvertretern der *linguistischen Relativitätsthese*. Danach dient die Sprache nicht nur zur Beschreibung der Welt, sondern sie ist ein Instrument, mit dem wir die Welt begreifen. Daher stellen verschiedene Sprachen nicht verschiedene Beschreibungsmittel für dieselbe Welt dar, sondern sind Formen der Weltanschauung. Humboldt schreibt: „Durch die gegenseitige Abhängigkeit des Gedankens, und des Wortes von einander leuchtet es klar ein, daß die Sprachen nicht eigentlich Mittel sind, die schon erkannte Wahrheit darzustellen, sondern weit mehr, die vorher unerkannte zu entdecken. Ihre Verschiedenheit ist nicht eine von Schällen und Zeichen, sondern eine Verschiedenheit der Weltansichten selbst“.⁷

In Erfahrungen gehen begriffliche Bestimmungen ein; in optischen Wahrnehmungen ist uns nicht nur eine Verteilung von Farben im Sehfeld „unmittelbar gegeben“, die wir dann z.B. als Dampflokomotive deuten, sondern wir sehen eine Dampflokomotive, ohne uns dabei einer Interpretationsleistung bewußt zu sein.⁸ Begriffe entnehmen wir aber unserer Sprache. Daher erlernen wir mit ihr auch empirische Unterscheidungen und sie bestimmt unsere Weise des Erfahrens mit. Humboldt sagt: „Die Vorstellung, daß die verschiedenen Sprachen nur dieselbe Masse der unabhängig von ihnen vorhandenen Gegenstände und Begriffe mit anderen Wörtern bezeichnen und diese nach anderen Gesetzen, die aber, außer ihrem Einfluß auf das Verständnis, keine weitere Wichtigkeit besitzen, an

⁶ Vgl. dazu z.B. Kutschera (1975), 2.1 und 3.

⁷ Humboldt (1903), Bd.IV, S.27.

⁸ Die Unterscheidung zwischen dem unmittelbar Gegebenen und seiner begrifflichen Bestimmung oder Deutung ist in vielen Fällen nützlich und hinreichend klar, es gibt aber keine allgemeinen und scharfen Kriterien dafür. Sie bezieht sich ferner nie auf den Gegensatz zwischen begrifflich Unbestimmtem und Bestimmtem, sondern nur auf den zwischen mehr oder weniger problematischen Deutungen. Vgl. dazu Kutschera (1981), 4.2 und 5.3.

einander reihen, ist, ehe er tiefer über die Sprache nachdenkt, dem Menschen zu natürlich, als daß er sich leicht davon losmachen könnte. Er verschmäht das im Einzelnen so klein und geringfügig, als bloße grammatische Spitzfindigkeit Erscheinende, und vergißt, daß die sich anhäufende Masse dieser Einzelheiten ihn doch, ihm selbst unbewußt, beschränkt und beherrscht“.⁹

E.Sapir, einer der einflußreichsten amerikanischen Sprachwissenschaftler, hat den gleichen Gedanken so ausgedrückt: „The relation between language and experience is often misunderstood. Language is not merely a more or less systematic inventory of the various items of experience which seem relevant to the individual, as is so often naively assumed, but is also a selfcontained, creative symbolic organisation, which not only refers to experience largely acquired without its help but actually defines experience for us by reason of its formal completeness and because of our unconscious projection of its implicit expectations into the field of experience“.¹⁰

B.Whorf endlich sagt: „It was found that the background linguistic system (in other words, the grammar) of each language is not merely a reproducing instrument for voicing ideas but rather is itself the shaper of ideas, the program and guide for the individual's mental activity, for his analysis of impressions, for his synthesis of his mental stock in trade. Formulation of ideas is not an independent process, strictly rational in the old sense, but is part of a particular grammar, and differs, from slightly to greatly, between different grammars. We dissect nature along lines laid down by our native languages. The categories and types that we isolate from the world of phenomena we do not find there because they stare every observer in the face; on the contrary, the world is presented in a kaleidoscopic flux of impressions which has to be organized by our minds — and this means largely by the linguistic systems in our minds. We cut nature up, organize it into concepts, and ascribe significances as we do, largely because we are parties to an agreement to organize it in this way — an agreement that holds throughout our speech community and is codified in the patterns of our language. The agreement is, of course, an implicit and unstated one, but its terms are absolutely

⁹ Humboldt (1903), Bd.VI, S.119.

¹⁰ Zitiert von P.Henle in (1958), S.1.

obligatory; we cannot talk at all except by subscribing to the organization and classification of data which the agreement decrees".¹¹ Und weiter: „From this fact proceeds what I have called the „linguistic relativity principle“, which means, in informal terms, that users of markedly different grammars are pointed by their grammars toward different types of observations and different evaluations of externally similar acts of observation, and hence are not equivalent as observers but must arrive at somewhat different views of the world“.¹²

Die Aussagen der Relativitätstheoretiker haben oft einen deutlich idealistischen Anstrich: Erst mit der Sprache entstehe aus dem Fluß der Sinnesdaten überhaupt so etwas wie eine gegenständliche Welt, die Struktur der Welt sei eine Projektion unserer Grammatik, ihr Inventar eine Projektion unseres Wortschatzes. Das ist aber ebenso einseitig wie die realistische Konzeption. Wie die Gestaltpsychologie gezeigt hat, ist das Erfahrene schon durch unsere Wahrnehmungsorganisation gestalthaft organisiert, und die Sprache ist auch zur Orientierung in der Welt und zur Verständigung über sie entwickelt worden, ist ihr also angepaßt. Im Sinn der Relativitätsthese kann man aber sagen: Die Welt ist immer die Welt, wie sie sich uns in der Erfahrung darstellt und wie wir sie begreifen, und da Erfahrung (wie auch Erinnerung und Vorstellung) mit Denken verbunden ist und sich Denken weithin in Begriffen vollzieht, die wir der Sprache entnehmen, ist die Art und Weise, wie wir die Welt erfahren und sie begreifen, von der Sprache geprägt. Weltsicht und Sprache bestimmen sich also wechselseitig, und man kann die Sprache mit Humboldt als das „bildende Organ des Denkens“ bezeichnen, als Organon der Erfassung der Realität. Es ist das Verdienst der linguistischen Relativitätslehre, daß sie gegenüber der realistischen Bedeutungstheorie die Funktion der Sprache als Instrumentarium zum Begreifen und Bestimmen der Welt zur Geltung gebracht und die Vorstellung einer ohne Sprache bestimmten Welt, die durch die Sprache nur abgebildet wird, revidiert hat.

Es stellt sich nun die Frage, warum Sprache überhaupt als „Organ des Denkens“ geeignet ist und wieso Denken und Begreifen derart eng an sie gebunden sind. Wieso ist ein sinnlicher (phoneti-

¹¹ Whorf (1956), S.212f.

¹² Whorf (1956), S.221.

scher) Ausdruck zu gedanklichen Bestimmungen erforderlich und wieso kann er sie leisten? Warum kann man durch Produktion einer Lautfolge z.B. ein Gefühl bestimmen, das von ganz anderer Art ist? Die Antwort ergibt sich aus folgenden drei Gedanken: Erstens sind unsere Fähigkeiten des Innewerdens, schon aus biologischen Gründen vor allem auf die Außenwelt hin orientiert. Sie erfassen wir genauer als unsere eigene Innenwelt. Wollen wir unsere Gefühle und Strebungen verdeutlichen, so tun wir das im Spiegel der Außenwelt; unsere Sprache über Seelisches ist sehr stark von der Sprache über Physisches her geprägt. Das wurde schon oben betont. Erst in sprachlicher Bestimmung gewinnen ferner flüchtige Gedanken und fließende Gefühle festere Gestalt. W.v.Humboldt spricht von einer „Untrennbarkeit des menschlichen Bewußtseins und der menschlichen Sprache“ und sagt: „Die Sprache ist das bildende Organ des Gedanken. Die intellectuelle Thätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich und gewissermassen spurlos vorübergehend, wird durch den Laut in der Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne. Sie und die Sprache sind daher Eins und unzertrennlich von einander. Sie ist aber auch in sich an die Nothwendigkeit geknüpft, eine Verbindung mit dem Sprachlaute einzugehen; das Denken kann sonst nicht zur Deutlichkeit gelangen, die Vorstellung nicht zum Begriff werden“.¹³ Zudem verleiht die sinnliche Formulierung Gedanken und Gefühlen Dauer. Psychologische Experimente im Zusammenhang mit der Relativitätsthese haben gezeigt, daß man sich z.B. an Farbtöne besser erinnert und sie leichter wiedererkennt, wenn man sie mit genauen Farbbezeichnungen erfaßt hat. Entsprechendes gilt für Empfindungen.

Zweitens ist eine intersubjektive Verständigung nur vermittels sinnlich Wahrnehmbarem möglich. Nur wenn wir Seelisches sinnlich ausdrücken, können wir es mitteilen und darüber mit anderen reden. Intersubjektive Kontrollierbarkeit ist aber wichtig für die Überprüfung von Annahmen, und intersubjektive Übereinstimmung ist ein entscheidendes Kriterium für ihre Zuverlässigkeit. Die Verständigung mit anderen ist so ein wesentliches Moment im Prozeß der Erkenntnisgewinnung.

¹³ Humboldt (1903), Bd.VI, S.16 und Bd.VII, S.53.

Diese beiden ersten Gedanken betreffen den kognitiven Wert sinnlichen, speziell sprachlichen Ausdrucks.¹⁴ Sie besagen, daß sinnlicher Ausdruck für die Bestimmung von Geistig-Seelischem erforderlich, zumindest förderlich ist. Es bleibt jedoch die Frage, wie sich Unterscheidungen in einem Bereich mit Mitteln eines ganz anderen treffen lassen. Hier ist nun drittens zu beachten, daß seelische Phänomene mit körperlichen mehr oder minder direkt verbunden sind. Seelisches drückt sich z.B. in Mienen, Haltungen, Gesten, Handlungen aus und physische Phänomene haben für uns eine emotionale Valenz und einen Ausdruckswert. Es gibt also eine Affinität zwischen Physischem und Psychischem und damit auch eine natürliche Grundlage für den sinnlichen Ausdruck von Psychischem. Darauf-beziehen sich die sog. „naturalistischen“ Bedeutungstheorien. Eine solche Theorie hat zuerst Platon im *Kratylos* diskutiert¹⁵, und sie hat später in der stoischen Sprachlehre eine wichtige Rolle gespielt.¹⁶ Deutlich ist die Affinität von Wort und Bedeutung bei der lautlichen Imitation, der *Onomatopöie*, bei Worten also wie „Kuckuck“, „wiehern“, „blöken“. Der semantische Naturalismus nimmt darüber hinaus aber auch eine Affinität von Lauten und Lautfolgen mit nichtakustischen Eigenschaften an. So soll z.B. das lateinische Wort *asper* selbst den Charakter des Rauhen haben, den es bezeichnet, und *lenis* den Charakter des Sanften. Man hat in neuerer Zeit auch experimentelle Untersuchungen über den Ausdruckswert von Lauten angestellt, nach denen z.B. die Vokale *e* und *i* den Charakter des Hohen, Hellen, Feinen, Klaren oder Schnellen haben sollen, die Vokale *o* und *u* den Charakter des Tiefen, Dunklen und Plumpen, Langsamen etc. Falls man hier tatsächlich von einem intersubjektiv gleich empfundenen Ausdruckswert sprechen kann und nicht nur von mehr oder minder freien Assoziationen, so trägt er jedoch kaum zur Wortbedeutung bei. Beim

¹⁴ Für N.Hartmann ist der sinnliche Ausdruck von Seelisch-Geistigem nicht nur kognitiv wichtig, sondern es ist ein ontologisches Grundgesetz, daß Geistiges an Seelisches und dieses an Physisches „gebunden“ ist. Geistiges läßt sich nur objektivieren durch „Schaffung eines Realgebildes von Dauer, in dem geistiger Gehalt erscheinen kann“. Er sagt: „Geistiger Gehalt kann sich nur erhalten, soweit er in eine reale sinnliche Materie hinein gebannt ... ist“. Vgl. (1953), S.83f.

¹⁵ Vgl. dazu auch Heitsch (1984).

¹⁶ Vgl. dazu Augustinus: *Principia dialecticae*.

Wort „Igel“ für ein dunkelgefärbtes, plumpes Tier würde ja z.B. der Ausdruckswert nicht der Bedeutung entsprechen; das Tier müßte eigentlich „Ugol“ heißen. Es hat also wenig Sinn, sich mit solchen Spekulationen näher zu befassen. Einzelne Laute haben, wenn überhaupt, nur einen höchst vagen Ausdruckswert, der in den Wörtern ganz von deren Bedeutung überlagert wird. Für unsere heutige Sprache jedenfalls spielen solche natürlichen Affinitäten nur eine untergeordnete Rolle. Die Beziehung zwischen der Lautgestalt eines Wortes und seiner Bedeutung ist fast durchweg konventionell — wie auch die Wiedergabe des Hahnenschreis als „Kikeriki“ eine konventionelle Typisierung ist: Die Engländer sagen „Cock-adoodle-doo“ und die Franzosen „coquerico“. In der Entwicklung der Sprache mögen Affinitäten eine größere Rolle gespielt haben und Grundlage auch des Entstehens von sprachlichen Konventionen gewesen sein. Man braucht jedenfalls nicht Naturalist zu sein, um dem Problem zu entgehen, daß Konventionen als Verabredungen immer schon Sprache voraussetzen, denn D.Lewis hat in (1969) gezeigt, wie Konventionen auch ohne Verabredungen zustande kommen können.

Die besondere Eignung der Sprache als Ausdrucksmittel ergibt sich wohl daraus, daß Laute leicht und in großer Mannigfaltigkeit erzeugt werden können und ihre Produktion keine andere praktische Funktion hat, so daß sie immer signitiv verstanden wird. Zudem haben Laute eine besondere Affinität zur emotionalen Sphäre. Das zeigt sich z.B. darin, daß der Ton, in dem jemand etwas sagt, oft seine Gefühle und Einstellungen deutlicher anzeigt als das, was er sagt, und daß man durch den Ton Freude und Trauer, Sympathie und Ablehnung, Distanz und Engagement zum Ausdruck bringen kann. Beim Sprechen vermittelt der Ton oft einen erheblichen Teil der Botschaft.

Sprachliche Äußerungen sind also Handlungen, mit denen wir etwas bestimmen, phonetische Formen des Begreifens, nicht nur Beschreibungen von bereits Begreiftenem. Ihr Inhalt ist nicht schon bestimmt und wird dann erst ausgedrückt, sondern er bestimmt sich erst im Ausdruck. Unsere Gedanken gewinnen erst in ihrer sprachlichen Formulierung feste Gestalt. Wenn jemand behauptet, er habe einen klaren Gedanken, könne ihn aber nicht klar und angemessen sprachlich ausdrücken, so ist das unsinnig: Das Ringen um den Ausdruck, das Suchen nach passenden Worten, ist ein Ringen um den Gedanken selbst, der Versuch, eine vage Konzeption klar zu

fassen. Entsprechendes gilt für Gefühle und Strebungen.¹⁷ Darin liegt die spezifische Leistung des sprachlichen Ausdrucks. Sprache ist also nicht nur ein Kommunikationsmittel.

Wir wollen nun — wieder am Beispiel der Sprache — auf zwei Ausdrucksformen hinweisen, die in den späteren Erörterungen eine wichtige Rolle spielen werden. Wir bezeichnen sie als *Darstellung* und *Ausdruck i.e.S.*¹⁸ Bei Darstellungen unterscheiden wir wieder das Dargestellte von dem Akt oder Tätigkeit des Darstellens und von deren Produkt — mit dem Wort „Darstellung“ bezeichnet man beides. Im Fall der Sprache vollzieht sich das Darstellen in der Äußerung oder Formulierung von Aussagesätzen — wir wollen hier der Kürze wegen weder das „stille Sprechen“ beim Denken noch das Schreiben gesondert berücksichtigen -, seine Produkte sind (Vorkommnisse) von Sätzen oder Satzfolgen (Texten). Das Dargestellte kann ein Zustand sein, ein Ereignis, ein Geschehen, ein Objekt. Wir unterscheiden zwischen dem Gegenstand einer Darstellung und ihrem Inhalt: Der *Inhalt* ist der Sachverhalt, den der formulierte Satz ausdrückt (im üblichen linguistischen Sinn dieses Wortes), der *Gegenstand* ist das, worüber er spricht, was er beschreibt.¹⁹ Der Gegenstand des Satzes „Dieser Baum ist eine Linde“ ist der Baum, sein Inhalt ist der Sachverhalt, daß dieser Baum eine Linde ist.

Wir wollen die angezielte Unterscheidung zwischen Darstellung und Ausdruck i.e.S. zunächst an zwei Beispielen erläutern. K.Bühler hat in (1934) den drei Bezugspunkten einer Äußerung: Sprecher, Hörer, Besprochenes drei Bedeutungskomponenten zugeordnet: dem Sprecher die *expressive* Komponente oder *Kundgabe*, dem Besproche-

¹⁷ Das betont z.B. auch Collingwood in (1938), S.109f. — Gefühle und Strebungen können sich freilich auch in Handlungen bestimmen, die aus ihnen hervorgehen: Zunächst vage Impulse oder Neigungen konkretisieren sich im Verlauf der Handlung durch ihren Bezug auf bestimmte Gegenstände und in ihrer Durchsetzung gegen innere und äußere Widerstände.

¹⁸ In der Literatur zur Ästhetik wird das Wort „Ausdruck“ häufig in dem Sinn verwendet, den wir dem Term „Ausdruck i.e.S.“ zuordnen wollen.

¹⁹ Wir wollen uns hier nicht auf das Problem einlassen, genauere Kriterien für das anzugeben, worüber ein Satz spricht, was sein *Thema* (oder *sujet*) ist, wie man auch sagt. Es genügt uns, daß das in vielen Fällen hinreichend eindeutig ist.

nen die *deskriptive* Komponente und dem Hörer die *evokative* Komponente oder den *Appell*. Mit *Kundgabe* ist das gemeint, was der Sprecher in der Äußerung an eigenen Gefühlen, Bestrebungen, Absichten, Einstellungen oder Wertungen ausdrückt. Sie zeigt sich oft in der Verwendung emotiv oder wertgefärbter Wörter wie „Nigger“ statt „Neger“ oder „Köter“ statt „Hund“. Die Kundgabe enthält hingegen weder das, was sich aus der Äußerung über den Sprecher erschließen läßt — wie etwa seine Erregung aus dem schnellen, abgerissenen Sprechen (die Kundgabe umfaßt also nicht das, wofür die Äußerung ein Anzeichen oder Symptom ist) —, noch das, was der Sprecher in seiner Äußerung explizit über sich selbst, z.B. über seine Gefühle oder Ziele aussagt, wie in den Sätzen „Mir gefällt das sehr gut“ und „Ich habe den Plan, eine Studienreise nach Ceylon zu unternehmen“. Der *Appell* soll diejenige Bedeutungskomponente einer Äußerung sein, mit der sie auf eine Reaktion des Hörers abzielt und sie hervorzurufen sucht. Ein Appell wird besonders deutlich im Befehl, der den Hörer zu einer Handlung, und in der Frage, die ihn zu einer Antwort auffordert. Er ist aber auch in Aussagen enthalten wie „Ist das nicht abscheulich!“ oder „Es ist doch ganz offensichtlich, daß er das nur getan hat, um sich einen Vorteil zu verschaffen“. Zum Appell gehören hingegen weder alle tatsächlichen oder beabsichtigten Wirkungen der Äußerung auf den Hörer, noch das, was der Sprecher in seiner Äußerung explizit über seine Absichten in Bezug auf den Hörer sagt. Die *deskriptive* Bedeutungskomponente endlich soll das enthalten, was die Äußerung über den besprochenen Sachverhalt oder den oder die besprochenen Gegenstände aussagt. In verschiedenen Redetypen treten diese drei Bedeutungskomponenten in unterschiedlicher Stärke auf; einzelne Komponenten können auch ganz fehlen. Rein sachbezogene Behauptungen wie jene der Wissenschaft haben z.B. keine expressiven und evokativen Elemente, während in Wunsch-, Befehls- und Fragesätzen hingegen oft das deskriptive Element fehlt. Den Ausdruck der deskriptiven Bedeutung wollen wir als *Darstellung* bezeichnen, Kundgabe und Appell jedoch dem *Ausdruck i.e.S.* zurechnen. Eine Aussage ist also nicht entweder Darstellung oder Ausdruck i.e.S., sondern beide Formen sprachlicher Vermittlung können sich in ein und demselben Satz verbinden. Einen Satz wird man nur dann insgesamt als Darstellung bzw. Ausdruck i.e.S. klassifizieren, wenn er sich als reine Darstellung oder als reiner Ausdruck

präsentiert, oder wenn eine dieser beiden Ausdrucksformen in ihm deutlich überwiegt.

Der Unterschied zwischen beiden Ausdrucksformen wird auch deutlich, wenn wir einem lyrischen Text eine sachliche Beschreibung gegenüberstellen. Wir haben in 1.1 einige Zeilen aus Goethes *Willkommen und Abschied* zitiert. Dieser Text ist eine Schilderung erlebter Natur. Der deskriptive Sinn wäre hier etwa durch folgende Paraphrase wiederzugeben: „Es war Abend und hinter den Bergen war der Himmel schon dunkel. Die Eiche ragte groß aus Nebelschwaden hervor und im Gesträuch war es finster. Der Mond schien über einer Wolke hervor; es wehte ein Wind“. Der Text Goethes ist keine Beschreibung eines Naturerlebens, denn von einem erlebenden Subjekt ist ja in den Zeilen gar nicht die Rede. Das Erleben wird hier i.e.S. ausgedrückt. Der Ausdruck i.e.S. beschränkt sich nicht auf eine Kundgabe von Gefühlen, wie diese präsentiert er aber das Dargestellte in einer subjektiven Perspektive, ähnlich wie sich im Erleben der Gegenstand in einer solchen Perspektive zeigt. Der Ausdruck i.e.S. präsentiert also die Dinge in einer bestimmten emotionalen und bedeutungsmäßigen Beleuchtung, während eine Darstellung einen Sachverhalt objektiv beschreibt.

Wir wollen nun versuchen, die Unterscheidung von Darstellung und Ausdruck i.e.S. anhand von zwei Kriterien generell zu bestimmen:

1. *Eine Darstellung beschreibt ihren Gegenstand in objektiver Weise, ein Ausdruck i.e.S. schildert ihn in erlebnismäßiger Perspektive.*

Darstellung und Ausdruck i.e.S. beziehen sich nicht nur auf empirische Gegebenheiten. Sofern sie das aber tun, ist Darstellung die Ausdrucksform von Beobachtungen, Ausdruck i.e.S. jene von Erlebnissen. In der Beobachtung werden subjektive Elemente ausgeschaltet und das Ziel ist eine Feststellung über die objektive Beschaffenheit der Dinge. Ebenso geht es in der Darstellung um eine Beschreibung objektiver Sachverhalte, die als bestehend charakterisiert werden. Das gilt auch dann, wenn bloß fiktive Sachverhalte dargestellt werden; mit der Darstellung verbindet sich dann nicht die Behauptung, es handle sich um Tatsachen, wohl aber wird damit eine mögliche Situation beschrieben, in der der Sachverhalt bestehen würde. Im

Erleben spielen hingegen subjektive Momente eine wesentliche Rolle. Der Gegenstand erscheint in einer emotionalen, valuativen Perspektive, und im Ausdruck i.e.S. wird er in einer solchen Perspektive vorgestellt; er wird als erlebter geschildert und dem Erleben präsentiert. Daher reden wir bei einer Darstellung wie bei einer Beobachtung von ihrem *Inhalt* als dem Sachverhalt, der als bestehend vorgestellt wird, bei einem Ausdruck i.e.S. wie bei einem Erleben hingegen von dem *Gehalt* als der Art und Weise, wie er darin präsentiert wird.²⁰ Man kann auch allgemein für Aussagesätze und Texte sagen: Ihr Inhalt ist das, was sie darstellen, ihr Gehalt das, was sie i.e.S. ausdrücken. Auch Seelisches und Geistiges kann dargestellt und i.e.S. ausgedrückt werden, wie es ja auch inneres und äußeres Beobachten und Erleben gibt. Wird explizit und objektiv darüber geredet, wie jemand (z.B. der Sprecher) etwas erlebt, so liegt eine Darstellung des Erlebens vor. Ein Ausdruck i.e.S. des Erlebens zeigt es jedoch immer in einer subjektiven Perspektive, über die nicht explizit geredet wird. Man kann z.B. über ein vergangenes Glück mit Wehmut sprechen. Auch allgemeine Gedanken können dargestellt wie i.e.S. ausgedrückt werden. Das letztere geschieht etwa, wenn die Bedeutung des Gedankens für den Sprecher oder sein Bekenntnis zu ihm deutlich wird, ohne daß davon explizit die Rede wäre. Ein Beispiel dafür ist Paul Flemings Gedicht *An sich*.²¹ Ein reiner Ausdruck i.e.S. von Gefühlen, Haltungen oder Wünschen liegt vor in Äußerungen wie „Herzlich willkommen“, „Hätte er doch meinen Rat befolgt!“ oder in den Zeilen von C.Brentano: „O Stern und Blume, Geist und Kleid, / Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit“. Wo es um den Ausdruck i.e.S. der äußeren Wirklichkeit geht, wie in Goethes Text, verbindet er sich hingegen mit einer Darstellung.

²⁰ Der Gehalt ist also nicht das, was E.H.Buschbeck in (1959) als „Inhalt“ bezeichnet (und als Bedeutung ausgibt, die Goethe mit diesem Wort verbunden habe): „Den Inbegriff aller jener emotionsbesetzten Assoziationen ..., die durch ...[den] Gegenstand oder ... durch bestimmte formale Eigenschaften des Kunstwerks im Beschauer in Bewegung gesetzt werden“ (S.42). Assoziationen sind etwas völlig Subjektives. Wenn ein Betrachter vor Bruegels *Blindensturz* an seinen blinden Freund denkt, gehört das nicht zum Gehalt des Werkes, es ist nichts, was dieses ausdrückt.

²¹ Vgl. dazu 5.2.

2. Form und Inhalt sind bei einer Darstellung unabhängig voneinander, während im Ausdruck i.e.S. Form und Gehalt eine Einheit bilden.

Der Inhalt einer Darstellung, der beschriebene Sachverhalt, ist auch in einem anderen Sinn objektiv als in dem unter (1) benutzten: Er ist unabhängig von einer speziellen Darstellung. Das zeigt sich darin, daß sich dasselbe auch mit anderen Worten beschreiben läßt. Es gibt eine mehr oder weniger große Anzahl von Paraphrasen (oder auch Übersetzungen) einer Darstellung, die denselben Inhalt haben. Man kann also den Sinn der Darstellung durch eine Umschreibung erklären; er ist als gemeinsame Bedeutung mehrerer Sätze nicht an eine bestimmte Formulierung gebunden. Beim Ausdruck i.e.S. hängt der Sinn hingegen sehr viel enger mit der sprachlichen Form zusammen, so daß man oft von einer „Einheit von Form und Gehalt“ redet. Diese Einheit zeigt sich darin, daß es kaum bedeutungsgleiche Paraphrasen gibt. Die Wörter der natürlichen Sprache haben ein breites Bedeutungsspektrum. Um die Hauptbedeutung oder den Bedeutungskern gruppieren sich mehr oder minder zahlreiche Nebenbedeutungen. Daneben verbinden sich mit vielen Wörtern anschauliche Vorstellungen und emotionale oder valutive Komponenten — auch bei solchen Vokabeln, die einen primär deskriptiven Sinn haben. Auch sie gehören zum Bedeutungsspektrum. In verschiedenen sprachlichen Kontexten wie äußeren Umständen der Äußerung kommt jeweils nur ein Teil dieses Spektrums zur Geltung. Im wissenschaftlichen Sprachgebrauch wird der Sinn der Wörter möglichst scharf eingegrenzt, damit die Behauptungen einen präzisen und eindeutigen Sinn haben, und in Darstellungen spielen nur die deskriptiven Bedeutungskomponenten eine Rolle. In der Sprache der Dichtung, speziell der Lyrik, kommt es hingegen auf den Reichtum der Konnotationen und Assoziationen an. In Texten der Chemie kann man für „Wasser“ den Ausdruck „ H_2O “ setzen, in astronomischen Kontexten statt „Sonne“ den Ausdruck „Zentralgestirn unseres Planetensystems“, nicht aber in lyrischen Texten — nicht deswegen, weil „ H_2O “ und „Zentralgestirn“ keine „poetischen“ Vokabeln sind, sondern weil diesen Wörtern die erforderlichen Konnotationen fehlen. Wasser ist nicht nur eine Flüssigkeit von bestimmter chemischer Zusammensetzung, sondern es hat auch ein bestimmtes Aussehen (klar, durchsichtig), einen Wert für den Menschen und für das Leben in der Natur. Zur Bedeutung des Wortes „Wasser“ gehört all das,

was Wasser zum Sinnbild des Lebens, der Fruchtbarkeit oder der Reinheit werden ließ. Zum semantischen Spektrum von „Sonne“ gehören Licht und Wärme, wegen der geistigen Bedeutung von Licht auch Erkenntnis, und wegen der Wichtigkeit der Wärme für das Leben auch der lebensspendende Charakter der Sonne. Daher konnte die Sonne in Platons *Staat* zum Sinnbild des Guten werden, zum Quell der Sichtbarkeit (allgemeiner: der Erkennbarkeit) der Dinge wie ihrer Existenz. Die Sonne ist ferner Sinnbild des Göttlichen und Herrschersymbol. All das, was zu ihrer direkten oder sinnbildlichen Bedeutung gehört, zählt zum Bedeutungsspektrum dieses Wortes, selbst wenn es in vielen Kontexten nicht relevant wird und nicht mit anklängt.²² Die verschiedenen Bedeutungselemente und Konnotationen von Wörtern wie „Sonne“, „Licht“ oder „Quelle“ stehen nicht unverbunden nebeneinander, sondern bilden eine Sinneinheit. Diese Verschmelzung von gegenständlichen Attributen (die man zur Kernbedeutung rechnet) und Aspekten einer subjektiven Perspektive (die man als Konnotationen ansieht) entspricht ihrer Fusion im Erleben, und daher sind die Konnotationen der Wörter für den Ausdruck des Erlebens wichtig.

Der Bedeutungsreichtum der Wörter ist ein erster Grund dafür, daß sich Aussagen in manchen Kontexten schlecht paraphrasieren oder auch übersetzen lassen. Man findet wohl andere Wörter mit derselben Kernbedeutung, insbesondere mit demselben deskriptiven Sinn, aber kaum solche mit denselben Nebenbedeutungen. Auch die grammatikalische Konstruktion spielt für die Bedeutungsschattierung

²² Man kann die Konnotationen von Wörtern z.B. durch semantische Differentiale oder semantische Profile (P.R.Hofstätter) ermitteln, wobei freilich anzumerken ist, daß die üblichen Verfahren recht primitiv sind. Vgl. dazu auch die „semantische Messung“ nach Osgood, Suci und Tannenbaum, die auf demselben Grundgedanken beruhen. Zur Ermittlung des semantischen Profils z.B. von „Manager“ werden dabei den Versuchspersonen Paare polarer Adjektive wie reich — arm, hart — weich, schnell — langsam, männlich — weiblich etc. mit mehreren Zwischenstufen (z.B. sehr reich, ziemlich reich, eher reich als arm, neutral, eher arm als reich, ziemlich arm, sehr arm) vorgelegt und Manager sollen dann nach diesen Begriffen klassifiziert werden. Das ergibt aber nur ein recht simples Profil bzgl. bestimmter Adjektive. Solch eine „semantische Messung“ ergibt eher ein Maß für die Naivität der Versuchspersonen als einen Aufschluß über die Konnotationen.

gen eines Satzes eine Rolle, so z.B. die Wortstellung. Logisch gesehen sind etwa die Aussagen „Fritz schlägt Hans“ und „Hans wird von Fritz geschlagen“ gleichwertig, aber sie thematisieren das Geschehen in verschiedener Weise. Und obwohl die Sätze „Der Mörder von Frau Schulze war ihr Mann“ und „Es war ihr eigener Mann, der Frau Schulze ermordet hat“ sachlich gesehen dieselbe Information liefern, hat der letztere doch einen anderen Charakter: Er hebt das Überraschende oder Empörende der Tatsache hervor. Je weiter man den Bedeutungsbegriff faßt, desto geringer die Zahl der synonymen Paraphrasen, und das gilt insbesondere dann, wenn er nicht nur auf die deskriptiven Elemente abhebt.

Endlich trägt, speziell in Texten der Dichtung, auch der sprachliche Klang mit zur Bedeutung bei. Das gilt zunächst für den Sprachrhythmus, für Alliterationen und Assonanzen (also den Gleichklang von anlautenden Konsonanten bzw. von Vokalen), die – ebenso wie Reime – neben den semantischen Beziehungen über die Verwandtschaft der Laute inhaltliche Beziehungen herstellen können.²³ Wir haben ferner schon oben gesehen, daß auch der Ton, in dem etwas gesagt wird, zum Inhalt beiträgt. Endlich gibt es das Phänomen der „Fusion von Klang und Bedeutung“ (R.Bridges). Diese Fusion beruht nicht nur auf dem Ausdruckswert der Laute und Lautkombinationen, der, wie wir betont haben, wenig ausgeprägt ist, sondern stärker auf der dauernden Verbindung, die Klang und Bedeutung im Wort eingehen. Das Wort „Abend“ bezeichnet nicht nur das Ende des Tages, sondern hat eine Fülle von Konnotationen, die weit über dieses spezielle Phänomen hinausgehen und z.B. dem Ausdruck „Abend des Lebens“ seinen Sinn geben. Der weite Bereich dieser zum Teil durchaus vagen und fließenden Konnotationen wird nur im Wort „Abend“ zusammengehalten und verfestigt und hat sich deshalb so eng mit dessen Klang verbunden, daß dieser auf den Sinn und der Sinn auf den Ausdruckswert des Klangs abfärbt. Diese Relevanz des Klangs für die Bedeutung macht es vollends unmöglich, passende Paraphrasen zu finden, so daß man im Grunde immer etwas anderes sagt, wenn man es anders sagt.²⁴

²³ Vgl. dazu den Abschnitt 5.2.

²⁴ August Wilhelm Schlegel meint dazu: „In der Sprache ist ... nichts gleichgültig, und selbst kleine Veränderungen in der Form und Verknüpfung der Wörter modifizieren den Eindruck. Dies führt uns auf die Lehre von den Synonymen.“

Beim Ausdruck i.e.S. ist daher die Bestimmungsleistung der Sprache, von der oben im Zusammenhang mit der linguistischen Relativitätsthese die Rede war, noch sehr viel deutlicher als bei Darstellungen. Faßt man den Begriff des Sinnes so weit, daß auch das dazu gehört, was G.Frege die „Färbung des Gedankens“ nennt, die Konnotationen der Wörter, die Akzentuierungen durch den Satzbau, das, was der Klang an Bedeutung vermittelt, so ist der Sinnsatzspezifisch und nicht mehr unabhängig von seinem Ausdruck. Der Satz wird dann zur einzigen adäquaten Form des Ausdrucks seines Gedankens, während alle Paraphrasen diesen nur mehr oder minder genau und vollständig wiedergeben können. Faßt man den Sinnbegriff hingegen enger, so können verschiedene Sätze denselben Sinn haben, man kann das, was ein Satz beinhaltet, durch andere Sätze angeben, so daß der Sinn als unabhängig vom einzelnen Satz erscheint — wenn auch nicht von der Sprache insgesamt. L.Wittgenstein sagt: „Wir reden vom Verstehen eines Satzes in dem Sinne, in welchem er durch einen anderen ersetzt werden kann, der das Gleiche sagt; aber auch in dem Sinne, in welchem er durch keinen anderen ersetzt werden kann. (So wenig wie ein musikalisches Thema durch ein anderes.) Im einen Fall ist der Gedanke des Satzes, was verschiedenen Sätzen gemeinsam ist; im anderen, etwas, was nur diese Worte in diesen Stellungen, ausdrücken“.²⁵

Alle Synonymiker haben ohne Beweis den Satz angenommen: es gebe in der Sprache keine eigentlichen Synonyme, d.h. völlig gleichbedeutende Wörter. Sie haben daher, wo sie sehr verwandte, ähnliche Bezeichnungen vorfanden, dennoch immer eine Verschiedenheit aufzustellen gesucht und sind dabei nicht selten in Willkürlichkeit und Subtilitäten verfallen. Es ist nicht einzusehen, warum sich nicht zufällig zwei Bezeichnungen für denselben Begriff vorfinden sollten, die also für den Verstandesgebrauch gleichgültig wären. Für den poetischen werden sie es aber schon darum nicht sein, weil die Wörter einen verschiedenen Klang haben, weil dieser Klang uns unwillkürlich als auf die Bedeutung anspielend erscheint und ihr also verschiedene Nebenbestimmungen gibt, weil auch die Form die Ableitung des Wortes und Verwandtschaft mit anderen die Art, seinen Sinn zu fassen, affiziert. Mit einem Wort: Es gibt logische Synonyme, aber keine poetische; und in der Auswahl zwischen Wörtern, die für den Hausbedarf des gemeinen Lebens dasselbe verrichten würden, besteht einem großen Teile nach die Kunst des poetischen Stils“.
((1884), S.246f.)

²⁵ Wittgenstein (1953), § 531.

Da wir nun im Erleben erstens den Gesamtcharakter des Gegenstands auffassen und nicht nur bestimmte Eigenschaften, so muß dieser Gesamteindruck auch im Ausdruck des Erlebens wiedergegeben werden, und dazu bedarf es einer Sprache, deren Wörter reich an Konnotationen sind. Und da der Gegenstand beim Ausdruck i.e.S. in einer subjektiven Perspektive präsentiert wird, spielen auch die nichtdeskriptiven Bedeutungselemente der Wörter eine wichtige Rolle. Daher ist Ausdruck i.e.S. erheblich selektiver bzgl. Paraphrasen als Darstellung.

Zum Abschluß dieser Erläuterungen sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Darstellung und Ausdruck i.e.S. *Typen* sprachlicher Vermittlung sind, ebenso wie Beobachten und Erleben Typen der Erfahrung. Die Unterscheidung zwischen Objektivem und Subjektivem nach (1) ist ebensowenig scharf wie die zwischen Unabhängigkeit und Abhängigkeit des Sinns von der Form nach (2). Die Bedeutung ist mehr oder minder eng an die Form des Ausdrucks gebunden, und Charakterisierung von Gegenständen sind mehr oder minder objektiv. Wir haben schon in 1.1 betont, daß es für uns keine von aller Erfahrung völlig unabhängige Realität gibt, daß die Grenze zwischen Objektivem und Subjektivem in verschiedenen Kontexten verschieden gezogen wird und dem geschichtlichen Wandel unterliegt, und daß auch im Erleben etwas Objektives erfaßt wird, nicht nur in Beobachtungen. Auch Typenbegriffe sind aber nützlich. Endlich ist darauf hinzuweisen, daß es neben Ausdruck i.e.S. und Darstellung auch noch andere Ausdrucksformen gibt; wir werden im nächsten Abschnitt darauf eingehen.

Die Einheit von Form und Gehalt ist in Ausdruckstheorien der Kunst oft betont worden. So bezeichnet W.Weidlé Ausdrücke, deren Sinn nur durch ihre spezifische Form vermittelt wird, als *mimetische Ausdrücke*.²⁶ Er bezieht sich dabei auf den ursprünglichen Sinn des Wortes *Mimēsis*, in dem es sich nicht mit „Nachahmung“ oder „Darstellung“ übersetzen läßt. Das Wort stammt aus dem kultischen Bereich, in dem Tänze und Spiele als Nachvollzug eines mythischen Geschehens verstanden wurden. In ähnlichem Sinn wie der Schauspieler die Person *ist*, die er darstellt, wie sich in der Aufführung

²⁶ Vgl. Weidlé (1981), S.41ff.

eines Dramas das darin geschilderte Geschehen ereignet, sei der Ausdruck der „Gehalt selbst“, meint Weidlé. Und Hegel sagt: „Wahrhaftige Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen“.²⁷ Diese Redeweise ist aber zumindest irreführend und mystifiziert den Sachverhalt. Form und Gehalt sind nicht identisch, sondern lassen sich unterscheiden, auch dann, wenn der Gehalt sich nur in dieser einen Form vermitteln läßt. Die Form ist immer etwas Physisches, der Gehalt etwas Seelisch-Geistiges. Wir unterscheiden das phonetische Gebilde eines Wortes von seiner Bedeutung, obwohl wir unter „Wort“ meist das Ganze aus beiden Momenten verstehen und z.B. bei Wörtern mit gleicher Lautgestalt und verschiedenem Sinn von „Homonymen“ sprechen. Wir fassen auch in der Regel beides nicht getrennt auf, die Wortform und die Bedeutung, sondern die Bedeutung durch die Form. Deshalb kann man aber nicht von einer „Identität“ reden, denn identisch ist nur das nicht Unterscheidbare.²⁸

Wie die Einheit von Form und Gehalt wird auch der Begriff des Gehalts in der Literatur oft mystifiziert. Goethe hat die Kunst eine „Vermittlerin des Unaussprechlichen“ genannt und O. Walzel sagt: „Das Kunstwerk kann als Ganzes nur erlebt, niemals begrifflich erfaßt werden“.²⁹ Ein „unsagbarer Gehalt“, ein *je ne sais quoi*, wäre nun freilich etwas recht Fatales, denn wenn jemand sagt, da sei etwas, was ein Kunstwerk bedeute und er habe es erfaßt, aber nicht sagen kann, was es denn sei, so wird man ihm mit gutem Grund keinen Glauben schenken. Man kann über alles sprechen, was es gibt,³⁰ und worüber man nicht reden kann, davon muß man nicht nur schweigen, wie Wittgenstein meint, sondern das kann man nicht begreifen, da die Sprache das universalste Instrument des Begreifens ist. Vieles freilich läßt sich sprachlich nicht *vollständig* und *genau* beschreiben und anschaulich *besser* erfassen als mit Begriffen. *Individuum est ineffabile* heißt ein Grundsatz, der sich schon bei Aristoteles findet; man kann

²⁷ Hegel (1969), Bd.8, S.266 (= Enzyklopädie I: Die Wissenschaft der Logik, § 133).

²⁸ Th. Lipps spricht von der Einheit von Form und Gehalt in (1903) Bd.II, Kap.4 etwa in unserem Sinn. Er sagt, der Gehalt sei eine solche Funktion der Form, daß jede Änderung der Form eine Änderung des Gehalts bewirke.

²⁹ Walzel (1923), S.18.

³⁰ J.R. Searle bezeichnet diese These in (1969) als „Generalitätspostulat“.

individuelle Dinge nicht vollständig beschreiben, weil sie unendlich viele Eigenschaften haben,³¹ aber das heißt nicht, daß man nicht viele korrekte und informative Aussagen über sie machen könnte. Ähnlich gilt für den Gehalt eines Ausdrucks i.e.S., daß er zwar in der Regel nicht vollständig beschrieben werden kann, sich nicht vollständig „auf den Begriff bringen“ läßt, daß man aber doch vieles über ihn sagen und ihn jedenfalls partiell beschreiben kann. Wie der Eindruck, den ein Geschehen auf uns macht, ferner „widersprüchlich“ (besser: nicht eindeutig) sein kann — ein Ereignis kann z.B. widerstreitende Gefühle in uns hervorrufen —, so kann auch der Gehalt eines Ausdrucks mehrdeutig sein, so daß er sich auf keinen einfachen begrifflichen Nenner bringen läßt. Auch das bedingt aber keine „Unsagbarkeit“. Den Gehalt eines Kunstwerks beschreiben ist endlich natürlich etwas anderes als ihn erleben, Interpretationen wollen aber auch kein Ersatz für das Werk sein. Keine Beschreibung des Gehalts eines Ausdrucks vermittelt dasselbe wie der Ausdruck selbst. Man kann also mit Goethe sagen: „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unseren Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden“. Das impliziert aber nicht, daß es unmöglich wäre, Relevantes über Gehalt und Wert eines Kunstwerks zu sagen.

1.3 Nichtsprachlicher Ausdruck

Ausdruck im allgemeinen wie die Ausdrucksformen Darstellung und Ausdruck i.e.S. gibt es nicht nur in der Sprache. Auch Diagramme, in denen z.B. die prozentuale Aufteilung des Staatshaushalts auf die Aufgabenbereiche der einzelnen Ministerien in Form von Kreissegmenten veranschaulicht wird oder das Anwachsen der Weltbevölkerung, sind Darstellungen. Ebenso Grund- und Aufrisse und Modelle von Gebäuden sowie Fotografien und (gegenständliche) Grafiken, Gemälde und Skulpturen. In all diesen Fällen ist der Gegenstand etwas objektiv und unabhängig von der Darstellung Gegebenes, wenn er auch wie z.B. im Fall von Gemälden mit mythologischen

³¹ Man kann sie zwar eindeutig kennzeichnen, aber eine Kennzeichnung ist keine vollständige Beschreibung.

Themen nicht immer real ist. Solche Darstellungen sind korrekt oder inkorrekt, mehr oder minder genau und detailliert wie sprachliche Darstellungen. Im Gegensatz zu diesen sind sie aber keine Beschreibungen. Sie sind keine Aussagen über den Gegenstand, sondern sie zeigen ihn. Wir wollen sie daher auch als *repräsentierende Darstellungen* bezeichnen, im Gegensatz zu Beschreibungen als *deskriptiven Darstellungen*. Wie diese vermitteln auch jene Informationen über den Gegenstand, wie wir sehen werden aber nicht immer solche, die sich durch endlich viele Aussagen vollständig beschreiben lassen.

Der Parade Fall einer repräsentierenden Darstellung im Feld der Kunst ist das *Bild*. Im engeren Sinn des Wortes, der dabei gemeint ist, also als Abbilder, sind Bilder z.B. Fotografien, (gegenständliche) Gemälde, Grafiken und Skulpturen.¹ Solche Bilder sind sichtbare Dinge, die sichtbare Gegenstände darstellen. Die Abbildungsbeziehung beruht dabei auf einer gewissen Ähnlichkeit zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand. Auch bildliche Darstellungen vermitteln aber das Dargestellte nur kraft Konventionen, mithilfe eines konventionellen Interpretationsschlüssels. Das übersehen wir leicht, da uns diese Konventionen selbstverständlich geworden sind. In einer Fotografie sehen wir z.B. ohne weiteres den abgebildeten Gegenstand, ohne uns dabei einer Deutung bewußt zu sein. Menschen, die das erstemal mit einer Fotografie konfrontiert werden, fassen sie aber nicht als Abbild auf, sondern zunächst einfach als Stück Papier. Auch die zentralperspektivische Darstellung des Raums und der Körper in ihm ist uns selbstverständlich, ist aber doch konventionell. Der altägyptischen Kunst etwa ist sie fremd; in ihr finden sich z.B. Darstellungen, in denen ein Garten im Grundriß dargestellt ist, während Bäume und Personen in ihm in Seitenansicht wiedergegeben werden, also für unsere Lesart liegend. In der Malerei gibt es eine

¹ Im weiteren Sinn ist ein Bild so etwas wie eine anschauliche Vorstellung – wir machen uns z.B. ein „Bild“ vom ursprünglichen Aussehen des Parthenon. Man bezeichnet allgemein auch nichtgegenständliche Gemälde und Grafiken als „Bilder“, nicht aber als Abbilder. Skulpturen nennt man hingegen meist nicht „Bilder“, sondern „Bildwerke“. Darüber wollen wir uns aber hier hinwegsetzen, da man sie jedenfalls „Abbilder“ nennen kann. Bilder, nicht aber Abbilder, sind ferner auch bildhafte Vergleiche, Metaphern und Sinnbilder (der Löwe als „Bild“ der Stärke). Schatten- und Spiegelbilder kann man zwar „Abbilder“ nennen, sie drücken aber nichts aus.

Bedeutungsperspektive, bei der Personen von höherem Stand größer dargestellt werden als andere, so daß man solche Bilder nicht einheitlich zentralperspektivisch lesen kann. Allgemein ist die natürliche Ähnlichkeit zwischen Original und Abbild recht beschränkt. Wir sagen zwar, ein Portrait habe „große Ähnlichkeit“ mit dem Portraitierten, aber das Bild als eine mit Farben bedeckte Leinwand ist sicher von gänzlich anderer Beschaffenheit als der Portraitierte. Eine Ähnlichkeit besteht nur zwischen dem wirklichen und dem durch das Bild vermittelten Aussehen des Portraitierten; das ist aber keine Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, sondern zwischen dargestellten und realen Eigenschaften des Bezeichneten.² Die große Skala natürlicher Helligkeiten wird ferner in der Malerei in die enge Skala zwischen weißer und schwarzer Farbe transformiert, die dreidimensionale Realität in die Fläche projiziert, und aus dieser Abbildung muß der Betrachter das Urbild in seiner Vorstellung rekonstruieren. Das, was ein Bild darstellt, ist ferner nicht nur das, was jeder erkennt, der das Bild betrachtet. Daß es sich in Rubens' *Urteil des Paris* (Madrid,

² Ein Portrait stellt den Portraitierten als einen so und so beschaffenen (aussehenden) dar. Stellt es ihn anders dar, als er tatsächlich aussieht, so stellt es nicht einen anderen Menschen dar, der das dargestellte Aussehen tatsächlich hat, denn einen solchen Menschen gibt es in der Regel nicht. Es ist also zwischen „ x stellt y als ein F dar“ und „ x stellt ein F dar“ zu unterscheiden. Ein geschöntes Portrait stellt nicht einen schönen Mann dar, der dann, weil der Portraitierte selbst nicht schön ist, von diesem verschieden wäre, sondern es stellt den Portraitierten als einen schönen Mann dar. — Beardsley unterscheidet in (1958), Kap. VI *generische* und *spezifische* Darstellungen; die letzteren bezeichnet er auch als *portrayals*. Ein Gemälde kann z.B. *ein* Haus darstellen oder ein *bestimmtes* Haus, etwa das Geburtshaus Raffaels in Urbino. Seine Terminologie ist freilich insofern mißverständlich, als auch im ersten Fall nicht ein „allgemeines Haus“ dargestellt wird oder gar der Begriff des Hauses, sondern ein so und so beschaffenes Haus, das sich von anderen Häusern unterscheidet. Auch eine generische Darstellung eines Hauses zeigt also ein „bestimmtes“ Haus, das aber nicht unabhängig von der Darstellung bestimmt ist: Es ist kein real existierendes oder historisches Gebäude und keins, das in mythologischen oder literarischen Erzählungen vorkommt. Bilder können also auch fiktive Objekte darstellen. Wenn ein solches fiktives Objekt zufällig so dargestellt wird, wie ein reales tatsächlich aussieht, wird man nicht sagen, es stelle dieses dar. Die Unterscheidung zwischen generischer und spezifischer Darstellung orientiert sich dann an der Intention des Malers.

Prado) bei der zweiten männlichen Figur von links um Hermes handelt, sieht man nicht unmittelbar, sondern das ergibt sich erst aus der Kenntnis seiner konventionellen Attribute (der Flügel an Kappe und Schuhen). Oft sind also ikonographische Informationen über die Art erforderlich, wie bestimmte Personen oder Vorgänge konventionell dargestellt werden.³ Bei Darstellungen gibt es das „unmittelbar Gegebene“ ebenso wenig wie bei Erfahrungen. Was wir als ähnlich empfinden, ist also auch Sache der Konvention.

Bilder sind repräsentierende Darstellungen. Im Gegensatz zu Diagrammen, welche die Beschaffenheit des Gegenstands an jener eines anderen demonstrieren, zeigen sie den Gegenstand selbst. In diesem Sinn kann man sie auch spezieller als *präsentierende Darstellungen* bezeichnen. Sie vermitteln also nicht nur Informationen über ihn, sondern eine Anschauung der Sache selbst, eine *cognitio rei*.

Bilder stellen nicht nur momentane sichtbare Zustände dar, sie können z.B. auch haptische Empfindungen vermitteln⁴ — in holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts meint man die dargestellten Materialien fühlen zu können — und auch Bewegungen wiedergeben, etwa dadurch, daß ein typischer Moment in einem Bewegungsablauf wiedergegeben wird.⁵ Man vgl. z.B. die rasche, kreisende Bewegung in Rubens' *Bauerntanz* (Madrid, Prado) oder den Sturz des Jägers vom Pferd in seiner *Löwenjagd* (München, Alte Pinakothek). Ebenso können Kräfte dargestellt werden, z.B. in der Anspannung von Muskeln, sowie Gefühle, Haltungen und Charaktere. In Botticellis *Verkündigung* (1489/90, Florenz, Uffizien) ist nicht nur die Miene, Geste und Haltung Mariens dargestellt, sondern auch ihre Demut. Wir haben oben betont, daß man im normalen Sinn des Wortes auch Gefühle (durch Gesten, Mienen, Haltungen oder Bewegungen hindurch) sehen kann, daß ihre Erkenntnis nicht eine Sache bewußter Interpretation ist. Ebenso sieht man in unserem Bild auch die Haltung der Demut (im physischen wie psychologischen Sinn des Wortes „Haltung“); sie wird durch das Bild vermittelt. Bildliche Darstellung beschränkt sich also nicht nur auf Physisches, wenngleich sie natürlich Psychisches nur durch Physisches vermitteln kann. N.Hartmann hat

³ Vgl. dazu auch Panofsky (1964), S.87f, und unten den Abschnitt 4.2.

⁴ Bernard Berenson spricht von *ideated sensations*. Vgl. dazu auch Gombrich (1960), Kap.8.

⁵ Vgl. dazu auch R.Arnheim (1956), Kap.VIII.

in (1953) Schichten der Darstellung unterschieden. Bei bildlichen Darstellungen würden die dargestellten Körper und ihre Haltungen zu einer ersten Schicht gehören, Bewegungen, Handlungen und Kräfte zu einer zweiten, Gefühle, Stimmungen und Absichten zu einer dritten, Charaktere und Schicksale zu einer vierten und allgemeine Ideen, Phänomene, Ideale usf. zu einer fünften. In Botticellis *Verkündigung* würden also z.B. die Gestalten Mariens und des Engels zur ersten, die Überbringung der Botschaft durch diesen zur zweiten, die Demut Mariens, mit der sie die Botschaft aufnimmt zur dritten, ihr Charakter und Schicksal, die sich in dieser Szene zeigen, zur vierten, und die menschliche Bereitschaft, dem Wort Gottes Folge zu leisten, wie sie durch Maria exemplifiziert wird, ebenso wie die Heilsgeschichte, die mit der Verkündigung beginnt, zur fünften Schicht gehören. Nach Hartmann bilden diese Schichten insofern eine natürliche Reihenfolge, als die Phänomene der höheren Schichten nur vermittels jener der niedrigeren zum Ausdruck gebracht werden können. Abbildbar ist zunächst nur Physisches in einem statischen Zustand. Bewegung und Kräfte lassen sich nur durch Haltungen, Anspannung der Muskeln etc. darstellen. Psychisches läßt sich nur durch Mienen, Gesten und Handlungen vermitteln, Geistiges nur durch Psychisches, und Allgemeines nur durch Besonderes. Dieses Modell gibt wichtige Hinweise darauf, daß und wie speziell geistige und seelische Inhalte bildlich vermittelt werden können. Die Unterscheidung der Schichten ist aber nicht scharf, das Schema also zu rigide, einzelne Schichten können — wie Hartmann selbst betont — auch ausfallen, der Verschiedenheit von Ausdrucksformen wie z.B. Darstellung und Ausdruck i.e.S. wird nicht Rechnung getragen, symbolische und allegorische Inhalte werden nicht diskutiert, und die Rolle formaler Elemente wie z.B. Farbe und Komposition für die Bestimmung des Gehalts wird übersehen. Wie die Vermittlung von Inhalten höherer Schichten funktioniert, kann man wohl nur an konkreten Beispielen genauer erläutern.

Einem Bild lassen sich unbestimmt viele Informationen über den Gegenstand entnehmen. Die Art, wie es ihn darstellt, läßt sich nicht vollständig durch eine bestimmte Anzahl von Sätzen der Gestalt „Es stellt ihn als ein F dar“ angeben, in denen F jeweils ein bestimmtes Prädikat ist. *Individuum est ineffabile*, und das gilt in etwa auch für Individuen, so wie sie dargestellt werden, selbst wenn die Anzahl derjenigen Eigenschaften, die ihnen die Darstellung zuschreibt, erheblich geringer ist als die Anzahl ihrer realen Eigenschaften. Be-

zeichnen wir als *Inhalt* einer repräsentierenden Darstellung die Art und Weise, wie der Gegenstand in ihr (objektiv) charakterisiert wird, so ist dieser Inhalt in der Regel nicht vollständig beschreibbar.

Auch der Gegenstand einer repräsentierenden Darstellung läßt sich auf verschiedene Weise beschreiben.⁶ So kann man z.B. sagen, Rubens' *Urteil des Paris* stelle dar:

- drei Frauen,
- Athene, Aphrodite und Hera,
- eine Gruppe von drei Frauen und zwei Männern,
- eine Szene, in der ein sitzender Mann drei Frauen betrachtet, während eine hinter ihm stehende männliche Gestalt einen Apfel hochhält,
- das Urteil des Paris.

Aus der Verschiedenheit von Beschreibungen folgt jedoch nicht, daß sie Beschreibungen verschiedener Gegenstände sind. Nun sind natürlich drei Frauen keine Gruppe von drei Frauen und zwei Männern, und eine Personengruppe ist keine Szene. Aber mit einer Szene werden auch Gruppen und Personen dargestellt, die darin vorkommen, mit einem Ganzen auch seine Teile. Das Ganze ist das, was man *den* Gegenstand einer Darstellung nennt, und es wird in unserem Beispiel am vollständigsten durch die letzte Beschreibung erfaßt. Die anderen Beschreibungen nennen nicht *den* Gegenstand, sondern Gegenstände der Darstellung. Auch darin liegt also kein ernsthaftes Problem. Im *Urteil des Paris* ist aber nun die Gestalt der Venus eindeutig als Rubens' zweite Frau, Helene Fourment kenntlich. Stellt also die mittlere Frauenfigur Helene dar oder Venus? Diente seine Frau Rubens nur als Modell für die Venus, so ist eindeutig diese dargestellt. Man wird das Bild aber als Hommage von Rubens an seine Frau verstehen müssen. Dann könnte man zwar sagen, es stelle sie *als* Venus dar, besser ist jedoch die Formulierung, es stelle die Venus in Gestalt (mit dem Aussehen) seiner Frau dar, denn diese selbst gehört ja nicht zur dargestellten mythologischen Szene.

Eine zweite Gruppe nichtsprachlicher Darstellungen bilden (darstellende) Tänze, Pantomimen und Schauspiele. Im Gegensatz zu Bildern und Diagrammen sind sie keine Objekte, sondern Aktivitä-

⁶ Wir haben schon erwähnt, daß die Bestimmung des Gegenstandes auch bei deskriptiven Darstellungen schwierig sein kann. — Das folgende Beispiel diskutiert Beardsley in (1958), §16, kommt jedoch zu anderen Ergebnissen.

ten. Die Tänzer und Mimen stellen durch Handlungen, Gesten und Mienen Personen oder auch Tiere, Götter oder mythische Wesen und deren Tun und Leiden dar. Auch hier handelt es sich um eine präsentierende Darstellung. Ihr Gegenstand ist eine Person oder ein Verhalten — ein Schauspieler stellt z.B. in einer Aufführung von Heinrich von Kleists *Zerbrochenem Krug* den Dorfrichter Adam dar oder er stellt dar, wie Adam versucht, Eve an einer Aussage zu hindern. Der Inhalt umfaßt wieder die (objektiven) Eigenschaften, die dem Gegenstand durch die Darstellung zugeschrieben werden. Auch hier beschränkt sich die Darstellung nicht auf Physisches, sondern auf Sichtbares, zu dem wie gesagt Gefühle, Einstellungen und Charaktere gehören können. Sie beruht wiederum auf Konventionen. So verstehen wir z.B. den Monolog Hamlets in der 3.Szene des III.Aktes von Shakespeares Tragödie als stille Überlegung, sind also nicht erstaunt, daß der König, der Hamlet viel näher ist als die Zuschauer, den Monolog nicht hört.

Mit beiden Gruppen von repräsentierenden Darstellungen kann sich ein Ausdruck i.e.S. verbinden. Gemälde stellen ihren Gegenstand nicht nur in einer optischen Perspektive dar, sondern oft auch in einer subjektiven Erlebnisperspektive; sie zeigen ihn in seiner geistigen oder emotionalen Bedeutung. Matthias Grünewalds *Kreuzigung* am Isenheimer Altar veranschaulicht die Szene der Kreuzigung nicht nur optisch, sondern bringt auch die Furchtbarkeit des Vorgangs zum Ausdruck, und Rembrandts *Judenbraut* (Amsterdam, Reichsmuseum) stellt nicht nur Gefühle des Brautpaares dar — die werden nur sehr sparsam angedeutet —, sondern verleiht der Szene durch Licht und Farben eine starke stimmungsmäßige Atmosphäre. Der Darsteller des Adam im *Zerbrochenen Krug* stellt nicht nur dessen Verhalten, Gefühle, Befürchtungen und Absichten dar, sondern charakterisiert ihn etwa als einen schurkischen kleinen Dorfdespoten. Ein Darsteller des Hamlet kann die Rolle als manisch-depressiven Charakter oder als tragischen Helden gestalten; in jedem Fall zeigt er ihn in einer bestimmten Beleuchtung und Bedeutung. Wir werden in den Kapiteln 4 bis 6 ausführlich auf den sprachlichen wie den nichtsprachlichen Ausdruck i.e.S. eingehen. Am Beispiel der Architektur und der Musik werden wir dort auch sehen, daß es nichtsprachlichen Ausdruck i.e.S. auch ohne Verbindung mit Darstellung gibt.

Als Kriterium für Ausdruck i.e.S. haben wir im letzten Abschnitt die enge Verbindung von Form und Inhalt genannt. Die besteht auch in den oben genannten Beispielen. Man kann den Gegenstand des Altarbildes von Grünewald, eben die Kreuzigung, in vielen Weisen darstellen, bildlich wie auch sprachlich, und fast jede Beschreibung seines Inhalts trifft auch auf andere Darstellungen zu.⁷ Der spezifische Gehalt dieses Bildes, das, was es i.e.S. ausdrückt, läßt sich jedoch weder sprachlich noch in anderer bildlicher Form wiedergeben. Fast jede Änderung eines Details würde den Ausdruckscharakter des Ganzen verändern. Zum Gehalt tragen neben der Darstellung die Farben, Linien und Formen bei wie auch die Komposition, so daß man sagen kann, dieser spezifische Gehalt ließe sich nur in dieser spezifischen Form ausdrücken.⁸ Daß die Form den Gehalt bestimmt, ist trivial, denn er wird ja allein durch die Form vermittelt. Entscheidend ist, daß derselbe Gehalt nicht zwei verschiedenen Formen gemeinsam ist. Auch das läßt sich nur an Einzelbeispielen genauer belegen, wie sie später diskutiert werden.

Derselbe Gegenstand läßt sich in verschiedenen Medien darstellen, wenn auch nicht in inhaltlich gleicher Weise. Eine sprachliche Beschreibung der Kreuzigung Christi hat einen anderen Inhalt als eine malerische Darstellung oder eine Aufführung der Szene in einem Passionsspiel. Insbesondere läßt sich in verschiedenen Medien nicht dasselbe i.e.S. ausdrücken, so daß man nicht nur von sprachlich, malerisch oder dramatisch *vermittelten* Gehalten, sondern geradezu von sprachlichen, malerischen und dramatischen Gehalten reden könnte. Sie können natürlich gemeinsame Züge haben; dieselbe partielle Beschreibung kann ja auf verschiedene Dinge zutreffen.

Grünewalds *Kreuzigung* zeigt, daß es neben Darstellung und Ausdruck i.e.S. noch weitere Ausdrucksformen gibt. Das Lamm unter dem

⁷ Man kann freilich kaum sagen, es gebe verschiedene Bilder mit demselben Inhalt, weil ja zumindest jedes sachlich informative Detail des Bildes zum Inhalt beiträgt. Bilder mit demselben Inhalt könnten sich also nur in der Größe, der Wahl der Fluchtpunkte, der Genauigkeit im Detail etc. unterscheiden.

⁸ Wie im Fall der Sprache besteht ein enger Zusammenhang zwischen Inhalt und Gehalt, denn der Gehalt ist die Sache in subjektiver Perspektive, und die Sache wird durch den Inhalt bestimmt.

Kreuz ist ein Symbol Christi. Die Partie des Bildes rechts unten stellt aber ein Lamm dar, nicht Christus, sonst würde er zweimal auf dem Bild erscheinen, am Kreuz und unter dem Kreuz. Das Bild drückt den symbolischen Sinn auch nicht i.e.S. aus. Das Lamm wird nicht in einer subjektiven Bedeutungsperspektive gezeigt, sondern durch das dargestellte Tier wird symbolisch auf die Heilsbedeutung des Kreuzestodes hingewiesen, der dargestellte Vorgang wird damit gedeutet, ähnlich wie durch die Inschrift, das Wort Johannes des Täufers „Illum oportet crescere, me autem minui“. Wir wollen daher von einem *symbolischen Ausdruck* reden und ihn als eigene Ausdrucksform ansehen.

Obwohl das Wort „Symbol“ in Sprachwissenschaft, Religionswissenschaft und Ästhetik eine große Rolle spielt und es eine Fülle von Literatur über Symbole und Symbolbegriffe gibt, ja sogar eine eigene Disziplin, die sich „Symbolkunde“ nennt,⁹ kann man nicht sagen, es gäbe eine hinreichend klare und allgemein akzeptierte Meinung darüber, was ein Symbol ist. Das Hauptproblem einer Explikation des Wortes besteht darin, daß es als Obertitel für sehr verschiedenartige Phänomene gebraucht wird.¹⁰ Wir verstehen unter „Symbol“ sowohl ein Zeichen (im weiteren, nicht nur in dem in 1.2 umrissenen semiotischen Sinn des Wortes) – wir nennen z.B. Buchstaben, mathematische und logische Zeichen und Flaggen „Symbole“¹¹ – wie ein *Sinnbild*. Im letzteren Sinn sagen wir, der Baum sei ein Symbol des Lebens, der Löwe ein Symbol der Stärke, der Adler ein Herrschaftssymbol, das Rad ein Symbol der Sonne. In diesem Sinn ist ein Symbol kein Zeichen, kein Akt des Bezeichnens und kein Produkt eines solchen Akts, sondern ein sinnlich erfahrbarer, natürlicher oder künstlicher Gegenstand, der als solcher eine eigene Natur, Bedeutung oder Funktion hat, aber als Symbol zugleich

⁹ Vgl. dazu die Bibliographie von M.Lurker (1964). Zum Symbolbegriff und seiner Geschichte vgl. auch M.Schlesinger (1967).

¹⁰ Der Ursprung des Wortes gibt für eine Klärung seiner Bedeutung nichts her. Es stammt vom griechischen Verb *symballein* ab (wörtlich: zusammenwerfen) und bezeichnet ursprünglich ein Erkennungszeichen, das aus zwei Bruchstücken z.B. einer Münze besteht, und den Besitzer des einen Stücks gegenüber dem des anderen ausweist.

¹¹ „Zeichen“ ist dabei auch im Sinn von „Bezeichnen“ zu verstehen: Es gibt auch symbolische Handlungen, z.B. im Kult.

für etwas Unanschauliches, insbesondere für etwas Geistiges steht. Die Relation „ x ist Sinnbild für y “ ist also keine Bezeichnungsrelation. Auch das Sinnbild steht zwar für etwas, aber nicht als Zeichen. Es wäre offenbar unsinnig zu sagen, der Löwe bezeichne die Stärke oder drücke sie aus. Zeichen können aber, indem sie ein Sinnbild bezeichnen, zugleich den geistigen Gehalt vermitteln, für den das Sinnbild steht. Dann liegt ein symbolischer Ausdruck vor. Grünewalds *Kreuzigung* stellt ein Lamm dar, das Lamm ist ein Sinnbild der Erlösung durch den Opfertod Christi, und daher drückt das Bild symbolisch diese Erlösertat aus. Die Relation „ x drückt y symbolisch aus“ ist also die zusammengesetzte Relation „Es gibt ein z , so daß x z darstellt und z ein Sinnbild für y ist“. Auch symbolische Ausdrücke nennt man oft „Symbole“. ¹² In diesem Sinn ist z.B. das Hakenkreuz ein Herrschersymbol: Es ist ein Zeichen für die Sonne (ein Kürzel für das Sonnenrad) und diese ist Sinnbild der Herrschaft.

Da wir schon oben über Darstellungen gesprochen haben, brauchen wir hier nur noch auf den Begriff des Sinnbildes einzugehen. In der Diskussion dieses Begriffs stehen sich zwei Thesen gegenüber: Nach der einen ist die Beziehung zwischen dem anschaulichen Sinnbild und dem geistigen Inhalt, den es versinnbildlicht, eine natürliche Beziehung. So ist der Löwe ein „natürliches“ Sinnbild für Stärke, weil er diese Eigenschaft selbst hat. Eine natürliche Beziehung kann sich auch aus bestimmten Ansichten oder Erfahrungsweisen ergeben. So erklärt sich z.B. die Verwendung des Pelikans als Symbol Christi aus der Annahme, Pelikane nährten ihre Jungen mit dem eigenen Blut. Nach der anderen These beruht die Sinnbildbeziehung hingegen auf Konventionen. Die Wahrheit liegt wohl in der Mitte: Sinnbilder sollen geistige Inhalte bildhaft-anschaulich vermitteln, und dazu bedarf es einer natürlichen Beziehung. Ihr spezieller Inhalt ergibt sich aber erst durch die Art und Weise ihrer Verwendung in Kunst, Religion und Sprache, und darin liegt eine konventionelle Komponente. Sie zeigt sich schon darin, daß sinnbildliche Bezüge entstehen und vergehen und derselbe Gegenstand in verschiedenen Kulturen oder Epochen oft verschiedenes symbolisiert. So war z.B. die Schlange bei den Ägyptern ein Symbol guter chthonischer Mächte,

¹² So z.B. W. Weidlé in (1981), S.32, der Symbole als Zeichen auffaßt, in denen „ein geistiger Gehalt anschaulich erscheint“. Der geistige Gehalt erscheint freilich nicht anschaulich im Zeichen, sondern im Bezeichneten.

bei den Juden hingegen Sinnbild des Bösen, und in frühchristlicher Zeit war der Pfau Sinnbild der Auferstehung, während er in der Neuzeit Sinnbild der Eitelkeit ist. Sinnbilder haben eine kognitive Funktion: Sie veranschaulichen etwas Unanschauliches (Mut, Fruchtbarkeit, Leben, Einsicht etc.), sie sind Formen anschaulichen Begreifens und leisten so Ähnliches wie Wörter der Sprache. Die Möglichkeit sinnlicher Vergegenwärtigung von Unsinnlichem ergibt sich wieder aus den Verbindungen zwischen Physischem und Seelisch-Geistigem, auf die wir schon früher hingewiesen haben. Wir begreifen Seeliches im Spiegel der gegenständlichen Welt. Charakterliche Festigkeit und Unbeugsamkeit wird z.B., wie die Wörter schon sagen, in der Anschauung fester, unbiegsamer Dinge begriffen; daher kann ein Fels zum Sinnbild moralischer Festigkeit werden und man kann sagen, jemand harre in der Schlacht aus wie ein Fels in der Brandung.¹³ Wenn wir von der „Bedeutung“, dem „Sinn“ oder „Gehalt“ eines Sinnbilds sprechen, so gebrauchen wir diese Wörter in einem nichtsemiotischen Sinn. Der Mond bezeichnet nichts und hat daher auch keine semiotische Bedeutung. Man kann zwar auch von einer „Bedeutung“ des Mondes als solchem sprechen, z.B. für Ebbe und Flut, wir meinen aber mit der symbolischen Bedeutung des Mondes nicht etwas, das ihm als solchen zukommt, sondern als Sinnbild für etwas, und diese Bedeutung ist wie gesagt auch eine Sache der Konvention.

Die Beziehung zwischen versinnbildlichendem Gegenstand und versinnbildlichem Inhalt ist oft — auch in derselben Kultur und Epoche — in beiden Richtungen mehrdeutig: Licht ist Sinnbild des Lebens, des Heils und der Erkenntnis, der Mond Sinnbild der Fruchtbarkeit und des Zyklus im vegetativen Leben. Sinnbilder des Lebens sind aber auch Baum und Quelle. Wenn man von der Mehrdeutigkeit eines Sinnbilds redet, darf man freilich die Differenz zwischen unseren heutigen Anschauungen und denen jener Kulturepoche nicht übersehen, in der diese symbolischen Beziehungen Geltung hatten. Ursprünglich stehen Symbole wohl meistens für einen Inhalt, einen Wesenszug oder eine Kraft, die sich in vielen Erscheinungen zeigt. Der Löwe ist Sinnbild von Stärke, Mut und Macht im allgemeinen, aber auch für Personen (Herrscher oder Helden),

¹³ Vgl. z.B. *Ilias* 15,615.

die sich dadurch auszeichnen. Ein Sinnbild steht nicht für bestimmte Begriffe oder Gegenstände, sondern für allgemeine Phänomene und konkrete Dinge oder Vorgänge, in denen sich diese Phänomene zeigen. Wegen der Vielfalt der Eigenschaften und Bedeutungen, die einzelne Dinge haben, können sie vieles veranschaulichen. Oft beruhen symbolische Bezüge, die das mythische Denken herstellt, für unser Verständnis auf recht dürftigen Ähnlichkeiten. So ist ein Bär, der sich im Herbst zum Winterschlaf zurückzieht und im Frühjahr wieder zum Vorschein kommt, ein Symbol des Vegetationszyklus. Ebenso die Schnecke und die Schlange, die sich häutet und damit verjüngt. Und das Pferd ist wegen seiner sichelförmigen Hufe ein „Mond-Tier“, der Mond- oder Fruchtbarkeitsgöttin heilig. Oberflächlich sind diese Bezüge aber nur für uns, nicht für das mythische Denken.

Man spricht oft, wie im Fall des Ausdrucks i.e.S., von einer „Einheit von Symbol und Gehalt“.¹⁴ Unter „Symbol“ ist dann aber nicht ein Zeichen zu verstehen, sondern ein Sinnbild. Ein Löwe kann ja sprachlich wie malerisch auf verschiedene Weise dargestellt werden, verschiedene Zeichen können also denselben symbolischen Gehalt haben. Nun haben wir zwar gesagt, es gebe verschiedene Sinnbilder für Leben. Baum, Quelle und Licht sind aber keine äquivalenten Sinnbilder des Lebens, denn sie veranschaulichen es in verschiedener Weise als wachsendes, strömendes und erkennendes Leben. Jedes dieser Bilder hat also einen spezifischen Sinn. Sie lassen sich nicht in allen Kontexten durcheinander ersetzen. Jedes dieser Bilder ist eine andere Form, Leben anschaulich zu begreifen, und diese Weisen des Begreifens sind mehr oder minder eng an die einzelnen Bilder gebunden.

¹⁴ Weidlé redet in (1981), S.75 sogar wieder von einer „Identität“ von Symbol und Inhalt. K.W.F.Solger, ein Schüler Schellings, sagt in (1829), II,2,1, das Symbol sei weder ein willkürliches Zeichen noch selbst eine Nachahmung eines Vorbildes, von dem es verschieden wäre, sondern die wahre Offenbarung der Idee, mit der die Erscheinung so zusammengewachsen ist, daß eine Trennung unmöglich ist. Ganz in Eins aufgegangen sei in dem wahren Symbol das äußere Ding mit dem Lichte des innersten Wesens. Das Wesen des Symbols sei die innige und untrennbare Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen zu einer und derselben Wirklichkeit. Vgl.a. „Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“ (1815).

Symbole unterscheidet man von *Allegorien*.¹⁵ Diese spielen vor allem im Barock eine große Rolle. Es gibt allegorische Gestalten wie z.B. die *Justitia* und die *Avaritia* als Personifizierungen der Tugend der Gerechtigkeit und des Lasters der Habsucht. Man bezeichnet aber auch ganze Erzählungen oder Gemälde als Allegorien, so z.B. Vermeers *Perlenwägerin* (Washington, National Gallery of Art) als Allegorie der Eitelkeit und Jan Davidsz de Heems *Stilleben mit Blumenstrauß, Kruzifix und Totenkopf* (München, Alte Pinakothek) als Allegorie der Vergänglichkeit. Eine Frau mit einer Binde um die Augen, einer Waage in der Linken und einem Schwert in der Rechten ist kein Sinnbild der Gerechtigkeit, sondern eine Personifizierung dieser Tugend oder der Rechtssprechung. Vom Sinnbild unterscheidet sich die allegorische Gestalt nicht so sehr durch die Konventionalität der Zuordnung eines Inhalts — wir hatten ja gesehen, daß auch Symbole durch Konventionen ausgezeichnet werden —, sondern vor allem dadurch, daß der Inhalt seiner bildlichen Gestaltung vorausgeht. Sie dient dazu, einen abstrakten Begriff oder einen Gedanken bildlich zu vermitteln. Eine Allegorie hat also im Gegensatz zum Sinnbild einen wortsprachlich eindeutig und vollständig bestimmbareren Inhalt, den sie bildlich einkleidet. Bei einer Allegorie besteht daher keine Einheit zwischen Gestalt und Inhalt: Der Inhalt wird nicht erst durch die Gestalt bestimmt, sondern ihr zugeordnet. Das Sinnbild hat eine kognitive Funktion zur Erfassung dessen, wofür es steht, die Allegorie nicht; das Sinnbild läßt uns seinen Inhalt erleben, die Allegorie vermittelt einen Gedanken oder Begriff. Der Sensenmann ist eine Allegorie des Todes, Finsternis ein Symbol dafür. Der Sensenmann ist eine bloße Personifikation des Begriffs des Todes, Finsternis läßt uns das Phänomen des Todes anschaulich erleben. Allegorien sind bildliche Konstrukte, deren Sinn wortsprachlich erklärt werden muß und vollständig erklärt werden kann. Sie beruhen häufig auf literarischen Vorlagen, auf Gleichnissen oder Sprichwörtern, auf naturphilosophischen oder moralischen Vorstellungen.

Man unterscheidet offene und verdeckte Allegorien. Der Sinn einer offenen Allegorie gehört zum Inhalt der Darstellung und bestimmt ihren Gegenstand. So ist Dürers Kupferstich *Melancholia* eine

¹⁵ Das Wort stammt ab vom griechischen Verb *allēgorein* — anders sagen, durch etwas anderes sagen, bildlich reden.

Darstellung der Melancholie, da die Frauenfigur eine Personifikation dieses Temperaments ist, und sein Stich *Herkules am Scheidewege* stellt die mythologische Szene dar, da er Herkules zwischen der personifizierten *Voluptas* und der personifizierten *Virtus* zeigt. In der Malerei des Manierismus und Barock ist die Allegorie aber oft auch ein Mittel zur Verschlüsselung des Bildsinns. Die Darstellung hat dann einen direkten, nichtallegorischen Sinn – sie zeigt z.B. ein Stilleben – und daneben einen zweiten, allegorischen Sinn, der nur angedeutet wird. Vermeers *Perlenwägerin* stellt eine Frau dar, die ihren Schmuck wägt. Das ist der direkte Bildsinn. Der allegorische Bildsinn ist gewissermaßen ein Kommentar zum Dargestellten: Er deutet die Eitelkeit dieses Tuns an, die Vergänglichkeit von materiellem Besitz. Als *allegorische Ausdrucksform* kann man sowohl Darstellungen bezeichnen, deren Inhalt durch allegorische Gestalten bestimmt wird, als auch bildliche Vermittlungen eines allegorischen Sinns oder Nebensinns.

Die Grenze zwischen Allegorie und Symbol ist freilich nicht immer scharf. Waage und Schwert der *Justitia* sind auch Symbole, und deren Gehalt trägt zum Sinn dieser allegorischen Gestalt bei. Der Schnitter ist ein Sinnbild des Todes – vgl. z.B. van Goghs *Ernte* (1889, Amsterdam, Reichsmuseum) – und von daher kommt auch der Gestalt des Sensenmanns ein gewisser anschaulich-erlebnis-mäßiger Gehalt zu.

In Grünewalds *Kreuzigung* steht vor der knieenden Magdalena ein Salbtopf. Er ist zunächst Attribut der Magdalena, d.h. ein Gegenstand, der ihr in bildlichen Darstellungen oft beigegeben wird, um ihre Identifizierung zu ermöglichen. In diesem Sinn fungiert er wie eine Namensinschrift und gehört nicht eigentlich zur dargestellten Szene. Er hat dann auch keine symbolische oder allegorische Bedeutung. Man kann ihn aber (nach Joh.12,7) auch als Gefäß der kostbaren Salbe ansehen, die Magdalena für die Bestattung Jesu aufheben sollte; dann hat er eine reale Bedeutung in der Darstellung.

Als letzte Ausdrucksform sei hier die *Anspielung* erwähnt.¹⁶ Wie ein sprachlicher Text auf etwas anspielen kann, so können das auch

¹⁶ Will man statt dessen von einer „Andeutung“ reden, so ist die hier gemeinte von der allegorischen Andeutung und von jener zu unterscheiden, die dann vorliegt, wenn etwas ungenau oder unvollständig dargestellt wird. In diesem

Bilder tun. In Vermeers *Konzert* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) ist ein Mädchen am Spinett dargestellt, davor in Rückenansicht ein Mann mit einer Gitarre, neben dem eine Frau steht, die auf ein Blatt blickt. (Wie meist bei Vermeer wird nicht ein Vorgang gezeigt — hier das Musizieren —, sondern ein Moment des Innehaltens.) Auf diese häusliche Szene fällt nun aber durch ein Bild, das an der Wand hängt, ein ganz anderes, ironisches Licht: Es ist Dirk van Baburens *Bei der Kupplerin*. Bilder können also auch einen Nebensinn haben, der sich deutlich von ihrem primären Inhalt unterscheidet und weder allegorisch noch symbolisch ist.

Wir behaupten nicht, Darstellung, Ausdruck i.e.S., symbolischer und allegorischer Ausdruck und Anspielung seien die einzigen Ausdrucksformen, für das folgende werden wir aber mit ihnen auskommen. Unsere Erläuterungen dieser Formen sind sicher auch noch präzisierungsbedürftig. Sie bilden nur einen Schritt auf das Ziel hin, die Vielfalt von Ausdrucksformen in den verschiedenen Medien zu erkennen und die einzelnen Formen zu beschreiben und voneinander abzugrenzen.

Zum Abschluß sei noch etwas zum *Ausdruckswert* von Farben, Formen, Melodien etc. gesagt.¹⁷ Das gehört zwar nicht mehr zum Ausdruck im semiotischen Sinn, von dem bisher die Rede war, aber das Phänomen zählt doch zum Ausdruck in dem weiteren Sinn, von dem man spricht, wenn man sagt, in einer Sache drücke sich etwas aus (z.B. in einer Miene drücke sich Freude aus), und den wir am Beginn des Abschnitts 1.2 vom semiotischen Ausdruck unterschieden haben, bei dem jemand etwas zum Ausdruck bringt oder ausdrückt. Wir gehen aus vom nichtintentionalen Ausdruck von Gefühlen, Einstellungen und Wünschen eines Menschen in seinem Verhalten, seiner Haltung, seinen Gesten und Mienen. Auf diese Erscheinungen wendet man Prädikate an, die im engeren Sinn für Personen erklärt sind. Man sagt z.B., eine Miene sei traurig oder fröhlich, eine Bewegung energisch, eine Haltung aggressiv oder gelassen. Damit meint man nun aber nicht, die Person selbst, die diese Miene zeigt,

Sinn deutet z.B. der kräftige Pinselstrich unter dem rechten Arm des Mädchens in Rembrandts *Schlafendes Mädchen* (London, Britisches Museum) eine Couch an, auf der es liegt.

¹⁷ Vgl. dazu z.B. Tormey (1971) und Arnheim (1956).

diese Bewegung ausführt oder diese Haltung einnimmt, habe diese Eigenschaft. Jemand kann eine traurige Miene zur Schau tragen, ohne traurig zu sein, und er kann eine energische Bewegung ausführen, ohne besonders energisch zu sein. Eine traurige Miene ist aber eine solche, die sich in der Regel mit einem Gefühl der Trauer verbindet und energische Bewegungen sind meist Anzeichen für einen energischen Charakter. Das ist die Grundlage für die „Übertragung“ der Prädikate auf diese äußeren Erscheinungen. Eine solche Verbindung von äußeren Eigenschaften, Zuständen und Vorgängen mit Seelischem fehlt jedoch bei anderen Anwendungen derselben Prädikate. Eine kühne Nase ist in der Regel kein Zeichen kühner Gesinnung, sondern eine kühn geschwungene Nase. „Kühn“ wird hier wie auch in anderen Fällen zur Charakterisierung von Formen und Linien gebraucht, die keine Anzeichen für Seelisches sind. Wir haben auch schon darauf hingewiesen, daß man von aggressiven Dissonanzen oder Farben spricht, von freundlichen Farben, energischen Linien. Eine Miene kann Freundlichkeit ausdrücken, eine Farbe nicht; sie ist freundlich, ohne ein Anzeichen von Freundlichkeit zu sein. ‚Freundlich‘ ist also erstens eine psychologische Eigenschaft, die wir Personen zuschreiben, zweitens eine *expressive* Eigenschaft, die nicht Personen zukommt, sondern Gegenständen, die uns als freundlich anmuten. Das können Gegenstände sein (wie Mienen), die symptomatisch für Freundlichkeit im ersten, psychologischen Sinn sind, aber auch solche (wie Farben), für die das nicht gilt. Die Bezeichnung „expressive Eigenschaft“ ist zwar üblich und wir wollen sie hier auch verwenden, sie ist aber insofern irreführend, als die Freundlichkeit von Farben weder etwas im semiotischen noch im symptomatischen Sinn ausdrückt. Als „Ausdruckswert“ eines Gegenstands bezeichnen wir die Gesamtheit seiner expressiven Eigenschaften. „Expressiv“ nennt man auch Eigenschaften wie Bewegtheit, die keine seelischen Zustände charakterisieren.¹⁸ Wir sagen z.B., eine Linie in einer Zeichnung sei „bewegt“. Sie hat den Charakter der Bewegtheit, ohne sich zu bewegen, mutet uns aber ähnlich an als

¹⁸ Es gibt freilich auch eine innere Bewegtheit — jemand kann durch einen Todesfall sehr bewegt sein und doch ruhig in einem Sessel sitzen —, aber die ist hier nicht gemeint. — Die Bezeichnungen „Ausdruckswert“ und „expressive Qualität“ sind auch insofern nicht ganz passend, als es sich um etwas handelt, das einen gewissen *Eindruck* macht, um Anmutungsqualitäten.

wenn sie sich bewegte. Wir haben auch schon in 1.1 betont, daß Pflanzen und unbelebte Dinge als agierend erlebt werden, ein Bach als murmelnd, ein Baum als sich emporreckend. Hier liegen ähnliche Verhältnisse vor wie im Fall des Wortes „freundlich“. Bewegung kann Personen als Aktion zugeschrieben werden, und als expressive Qualität Gegenständen, die sich nicht bewegen, sondern uns als bewegt anmuten, seien es solche, die typischerweise in Verbindung mit Bewegungsaktivitäten stehen (wie z.B. Haltungen), oder solche, für die das nicht gilt, wie z.B. Linien und Formen.¹⁹

Nach der *Assoziationstheorie* des Ausdruckswerts erklärt er sich aus gedanklichen Assoziationen aufgrund vergangener Erfahrungen: Eine Melodie würde demnach als traurig empfunden, weil wir sie bei traurigen Anlässen gehört haben, weil sie von traurigen Menschen gesungen wurde, oder wir selbst sie gesungen haben, als wir traurig waren. Nun empfinden wir auch solche Melodien als traurig, die wir das erstemal hören. Das wäre dann wohl durch ihre Ähnlichkeit mit anderen Melodien zu erklären, mit denen wir aufgrund von Erfahrungen traurige Stimmungen assoziieren. Auf diese Weise läßt sich aber nicht verstehen, warum auch jemand die Melodie „When the saints come marching in“ als fröhlich empfindet, der sie immer nur bei Beerdigungen gehört hat, oder warum wir einen Sonatensatz als traurig empfinden, obwohl wir keine Ahnung haben, in welcher Stimmung die Musiker jeweils waren, die ihn spielten. Wir nennen auch eine Linie nicht deshalb „bewegt“, weil wir sie an bewegten Dingen beobachtet haben und sie uns daher an Bewegung erinnert. Eine Doppelspirale ist z.B. bewegt, sie scheint sich ein- und auszurollen, aber entsprechende bewegte Linien kommen in der Natur kaum vor. R.Arnhelm hat auch darauf hingewiesen, daß Fotos von Bewegungsvorgängen oft „gefrorene Bewegungszustände“ zeigen, also etwa körperliche Haltungen, die uns unbewegt erscheinen, während sie nach der Assoziationstheorie den Charakter der Bewegtheit haben müßten.²⁰

¹⁹ A.Tormey sagt in (1971), S.128, expressiv seien Eigenschaften, deren Namen auch intentionale Zuständlichkeiten von Personen bezeichnen. Das entspricht unserem Ansatz, nur ist die Rede von „Zuständlichkeiten“ zu eng, auch Akte sind einzubeziehen.

²⁰ Vgl. Arnheim (1956), S.336. Arnheim hat betont, daß Linien selbst und von sich aus expressiv für Bewegtheit sind. Stolnitz hat darauf entgegnet, Linien seien natürlich nicht selbst bewegt, sondern erweckten nur im Betrachter die

Nach der *Einfühlungstheorie* des Ausdruckswertes projizieren wir unsere eigenen Gefühle in die erlebten Gegenstände oder wir versetzen uns in ihre Situation und schreiben ihnen jene Gefühle zu, die wir in dieser Situation hätten. Beide Gedanken sind aber unbrauchbar, denn wenn wir eine traurige Melodie hören, sind wir nicht immer traurig, und man kann sich nicht in die Situation einer Melodie, einer Form oder Farbe versetzen.

Am besten versteht man die für uns als Erben des Dualismus zunächst merkwürdige Tatsache, daß dieselben Prädikate auf Physisches wie Psychisches angewendet werden können, wohl daraus, daß Physisches und Psychisches eben nicht gänzlich verschiedenartige Bereiche sind, sondern daß es viele Affinitäten zwischen beiden Bereichen gibt, wie wir schon oben sahen. Assoziations- und Einfühlungstheorie können hingegen die Verschiedenheit der beiden Bereiche, die sie voraussetzen, nicht überbrücken und nicht erklären, wieso sich ein und dasselbe Prädikat auf Psychisches wie Gefühle und auf rein Physisches wie Farben anwenden läßt, ohne daß eine Mehrdeutigkeit vorläge.

Zum Abschluß ein Zitat aus dem schon mehrfach zitierten Buch von R. Arnheim, in dem er zu einem ähnlichen Ergebnis kommt. Er spricht von „expression“ im Sinn dessen, was wir als „Ausdruckswert“ bezeichnet haben, und sagt: „The perception of expression does not therefore necessarily — and not even primarily — serve to determine the state of mind of another person by way of externally observable manifestations. Köhler has pointed out that people normally deal with and react to expressive physical behaviour in itself rather than being conscious of the psychical experiences reflected by such behaviour. We perceive the slow, listless, ‚droopy‘ movements

Vorstellung von Bewegung. Das geht aber am Problem vorbei: Ruhende Linien bewegen sich natürlich nicht, aber „bewegt“ heißt eben nicht immer soviel wie „in Bewegung befindlich“. Und die Frage, ob expressive Eigenschaften den Dingen selbst zukommen, also primäre Qualitäten sind, oder ihnen nur relativ zum Betrachter zukommen, also sekundäre Qualitäten sind, ist in diesem Zusammenhang ohne Interesse. Wir haben auch schon oben betont, daß diese Grenzziehung in verschiedener Weise vorgenommen werden kann. Tatsache ist zunächst einmal, daß wir mit dem Prädikat „bewegt“ Linien, nicht aber Erfahrungsweisen von Linien charakterisieren und dasselbe gilt für Prädikate wie „freundlich“.

of one person as contrasted to the brisk, straight, vigorous movements of another, but do not necessarily go beyond the meaning of such appearance by thinking explicitly of the psychical weariness or alertness behind it. Weariness and alertness are already contained in the psychical behaviour itself: they are not distinguished in any essential way from the weariness of slowly floating tar or the energetic ringing of the telephone bell. ... Evidently, then, expression is not limited to living organisms that we assume to possess consciousness. A steep rock, a willow tree, the colours of a sunset, the cracks in a wall, a tumbling leaf, a flowing fountain, or in fact a mere line or colour or the dance of an abstract shape on the movie screen have as much expression as the human body. ... The fact that nonhuman objects have genuine physiognomic properties has been concealed by the popular assumption that they are merely dressed up with human expression by an illusory 'pathetic fallacy', by empathy, anthropomorphism, primitive animism. But if expression is an inherent characteristic of perceptual patterns, its manifestations in the human figure are but a special case of a more general phenomenon. The comparison of an object's expression with a human state of mind is a secondary process. A weeping willow does not look sad because it looks like a sad person. It is more adequate to say that since the shape, direction, and flexibility of willow branches convey the expression of passive hanging, a comparison with the structurally similar state of mind that we call sadness imposes itself secondarily. The columns of a temple do not strive upward and carry the weight of the roof so dramatically because we put ourselves in their place, but because their location, proportion, and shape are carefully chosen in such a way that their image contains the desired expression. Only because and when this is so, are we enabled to 'sympathise' with the columns, if we so desire. ... To define visual expression as a reflection of human feelings would seem to be misleading on two counts: first, because it makes us ignore the fact that expression has its origin in the perceived pattern and in the reaction of the brain field of vision on this pattern; second, because such a description unduly limits the range of what is being expressed...²¹

²¹ Arnheim (1956), S.367f.

2 Ästhetische Erfahrungen und Urteile

2.1 Ästhetische Erfahrung

Mit diesem Kapitel wenden wir uns dem zweiten der drei großen Themenkreise der Ästhetik zu, von denen in der Einleitung die Rede war: den ästhetischen Erfahrungen, Urteilen und Begriffen. Man spricht daneben auch von ästhetischen Qualitäten, Gegenständen, Werten, Einstellungen, Interessen, Bewertungen und Typen. Ästhetische Qualitäten sind aber ästhetische Begriffe, ästhetische Werte wie Schönheit substantivierte ästhetische Eigenschaften, ästhetische Gegenstände sind entweder solche mit positiven ästhetischen Qualitäten oder Gegenstände, so wie sie in ästhetischer Erfahrung erlebt werden, ästhetische Einstellungen und Interessen sind Einstellungen und Interessen bei ästhetischen Erfahrungen, ästhetische Bewertungen sind ästhetische Werturteile und der ästhetische Typ ist nach E.Spranger der Typ des Ästheten, der den höchsten Lebenswert im ästhetischen Erleben sieht. Es geht also im wesentlichen um ästhetische Begriffe, Urteile und Erfahrungen, und dabei zunächst um die Frage, was unter diesen Bezeichnungen zu verstehen ist. Vorweg sei betont, daß die Ausdrücke „ästhetischer Begriff“ und „ästhetisches Urteil“ zweideutig sind: Es kann sich dabei erstens allgemein um Begriffe und Urteile der Ästhetik handeln, zweitens aber auch um Begriffe, bzw. Urteile, mit denen spezielle Phänomene beschrieben werden, für die sich die Ästhetik (neben anderen) interessiert. In diesem letzteren, engeren Sinn wollen wir die beiden Ausdrücke hier verstehen. Welche Phänomene mit ästhetischen Begriffen und Urteilen beschrieben werden sollen, ist noch zu klären. Dabei ist zu betonen, daß in der Literatur keine Einigkeit über die Abgrenzung dieser Phänomene gibt. Daher hat das Wort „ästhetisch“ im allgemeinen Gebrauch nur einen vagen Sinn. Wir werden versuchen, ihm eine genauere Bedeutung zuzuordnen, die jedenfalls den Kern jener Vorstellungen trifft, die sich damit üblicher-

weise verbinden. Die Gesamtheit der ästhetischen Phänomene bezeichnet man auch als „das Ästhetische“.

Die Fragen nach der Natur ästhetischer Begriffe, ästhetischer Urteile und ästhetischen Erfahrungen, hängen nun eng zusammen, denn ästhetische Urteile stützen sich auf ästhetische Erfahrungen und beschreiben das, was sich in diesen zeigt, ästhetische Begriffe sind wiederum jene Begriffe, die in (einfachen) ästhetischen Urteilen verwendet werden. Daher werden bei der Diskussion einer dieser Fragen auch die beiden anderen schon mit angesprochen. Wir werden sie der Übersichtlichkeit wegen trotzdem getrennt diskutieren und wollen mit der Erörterung ästhetischer Erfahrungen beginnen.

In der Literatur ist nicht nur umstritten, wodurch sich ästhetische Erfahrung von anderen Formen der Erfahrung unterscheidet, sondern auch, ob es so etwas wie ästhetische Erfahrung überhaupt gibt. Die zweite Frage läßt sich nur im Blick auf bestimmte Beschreibungen ästhetischer Erfahrung beantworten, und daher gehen wir zunächst auf die erste Frage ein. Wo eine eigene, ästhetische Form der Erfahrung angenommen wird, wird sie in der Regel als eine Form äußerer Erfahrung verstanden und man charakterisiert sie durch eine bestimmte Betrachtungsweise, eine eigene Methode, spezifische Gegenstände oder durch ein eigenes Organ.

Daß es eine eigene ästhetische Betrachtungsweise oder Einstellung gibt, behauptet eine Reihe moderner Autoren.¹ Sie greifen dabei zumeist auf die Bestimmung Kants vom interesselosen Wohlgefallen in der ästhetischen Betrachtung der Dinge zurück. Für Kant ist ästhetische Erfahrung eine Sache des Gefühls. Er unterscheidet den Bereich des Gefühls einerseits von jenem der Sinnesempfindungen, die dem Erkenntnisvermögen zuzurechnen sind, andererseits von Interessen, Neigungen und Antrieben, die er dem Begehrungsvermögen zuordnet. Das Gefühl bildet für Kant das dritte „Vermögen des Gemütes“. Was an einer Vorstellung — die für ihn insbesondere auch eine Wahrnehmung sein kann — rein subjektiv ist, nennt er ihre „ästhetische Beschaffenheit“: „Was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d.i. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den

¹ Vgl. dazu z.B. N.Hartmann (1953), S.Dawson (1961), J.Stolnitz (1960), V.Tomas (1959), F.Sibley (1959), M.Cohen (1959). Zur Kritik dieser Ideen vgl. J.Margolis (1960) und G.Dickie (1964).

Gegenstand, ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben“.² Als „rein“ subjektiv bezeichnet er die gefühlsmäßige Erlebnisweise, das Gefühl von „Lust oder Unlust“, das wir bei der Vorstellung empfinden. Subjektiv sind nach Kant auch Sinnesempfindungen und raum-zeitliche Bestimmungen des Gegenstands. Während diese uns jedoch eine Erkenntnis seiner Beschaffenheit vermitteln, gilt das für Gefühle nicht: „Dasjenige Subjektive aber an einer Vorstellung, was gar kein Erkenntnisstück werden kann, ist die mit ihr verbundene Lust oder Unlust; denn durch sie erkenne ich nichts an dem Gegenstand der Vorstellung“.³

Die Aussage, ein Ding sei schön, besagt also, daß es — in einer bestimmten Weise — als lustbringend erlebt wird. Um solche ästhetischen Gefühle näher einzugrenzen, bestimmt Kant sie als *interesselos*. Wohlgefallen als positive gefühlsmäßige Einstellung ist mit Interesse verbunden, wenn die Existenz des Gegenstandes dafür wesentlich ist; es hängt dann mit unseren Neigungen zusammen, ist also dem Begehrungsvermögen zuzurechnen.⁴ Im ästhetischen Wohlgefallen spielt hingegen die Existenz des Gegenstands keine Rolle, sondern allein seine sinnliche Erscheinungsweise. Auch ein bloß vorgestellter Gegenstand kann ästhetisches Wohlgefallen erregen, während eine fiktive Zigarre auch für den passioniertesten Zigarrenraucher uninteressant ist. Kant meint: „Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit“.⁵ Das ästhetische Wohlgefallen, das Gefallen am Schönen, ist wegen seiner Interessellosigkeit frei, denn der „Beifall“ wird „durch

² Kant KU, S.26.

³ A.a.O., S.26. — Die Unterscheidung aller Gefühle in positive und negative, in Lust- und Unlustgefühle übernimmt Kant aus der philosophischen Tradition. Die Gefahr dieser Terminologie liegt darin, daß die Rede von „Lust“ und „Unlust“ die Auffassung suggeriert, das seien bestimmte Gefühle und es gäbe nur diese beiden. Die Vielfalt der Gefühle läßt sich aber nicht auf zwei reduzieren.

⁴ A.a.O. S.40.

⁵ A.a.O. S.61. — In ästhetischer Einstellung sind Fragen nach dem praktischen oder moralischen Wert der Sache völlig irrelevant. Man kann, wie Kant sagt, einen Palast schön finden, obwohl man mit Rousseau die Eitelkeit der Fürsten verdammt, die „den Schweiß des Volkes auf so entbehrliche Dinge verwenden“ (KU, S.41).

kein Interesse abgezwungen“.⁶ Das ästhetische Wohlgefallen bezieht sich daher nicht auf das Angenehme. Angenehm ist das, was uns in sinnlicher Erfahrung gefällt, und in diesem Gefallen zeigt sich für Kant ein Interesse am Gegenstand.⁷ Gut ist endlich das, was wir schätzen und billigen. Auch am Guten haben wir Interesse, nämlich ein moralisches, ein Vernunftinteresse.⁸ „Daher könnte man von dem Wohlgefallen sagen: es beziehe sich in den drei genannten Fällen auf Neigung oder Gunst oder Achtung. Denn Gunst ist das einzige freie Wohlgefallen. Ein Gegenstand der Neigung und einer, welcher durch ein Vernunftgesetz uns zum Begehren auferlegt wird, lassen uns keine Freiheit, uns selbst irgend woraus einen Gegenstand der Lust zu machen. Alles Interesse setzt Bedürfnis voraus oder bringt eines hervor, und, als Bestimmungsgrund des Beifalls, läßt es das Urteil über den Gegenstand nicht mehr frei sein“.⁹ Da sich die ästhetische Betrachtung nur auf die sinnliche Erscheinung der Dinge richtet, spielt deren Natur und begriffliche Bestimmung für Kant darin keine Rolle. Wie wir oben betont haben, sind uns die Gegenstände in der Erfahrung freilich immer schon in begrifflichen Bestimmungen gegeben, so daß diese These Kants zumindest problematisch ist. Erscheinungsweise ist immer Weise des Erscheinens von etwas (begrifflich) Bestimmten und diese Bestimmung ist auch mitgegeben, wenn man auf die Erscheinungsweise achtet.

Zusammenfassend kann man sagen: Für Kant ist ästhetische Erfahrung eine Form des Erlebens im Sinn von 1.1, da in ihr erstens emotionale Faktoren eine wesentliche Rolle spielen, sie zweitens nicht auf Urteile über die objektive Beschaffenheit des Gegenstandes abzielt und sich subjektive (emotionale) und objektive Momente (die sinnlichen Qualitäten des Gegenstands) darin verbinden. Von einem Aus-

⁶ Für Kant ergeben sich Präferenzen immer aus unseren Interessen, die uns als Sinneswesen angeboren sind. Sie stehen daher nicht in unserer Kontrolle und wenn wir nach ihnen handeln, handeln wir nicht frei. Die Freiheit des Menschen besteht für ihn darin, daß er aus Vernunft gegen seine Interessen handeln kann.

⁷ A.a.O. S.42f. Kant spricht nur im Zusammenhang mit dem Angenehmen von „Genuß“ oder „Vergnügen“. Ästhetischer Wohlgefallen ist also für ihn kein Genuß. Vgl. KU S.45 und 47.

⁸ Vgl. a.a.O., S.46.

⁹ A.a.O., S.47.

druckswert der Dinge im ästhetischen Erleben, einer affektiven Perspektive, einem physiognomischen Charakter oder einer panpsychistischen Sicht der Welt ist dagegen bei Kant nicht die Rede. Er unterscheidet ästhetische Erfahrung ferner von anderen Formen des Erlebens dadurch, daß sie sich allein auf die sinnliche Erscheinungsweise der Gegenstände konzentriert. In ihr gilt unser Interesse also nicht dem Gegenstand als solchem. Darin besteht die „Interesselosigkeit“ dieser Erfahrung. In ihr nehmen wir natürlich ein ästhetisches Interesse an ihm – insofern ist das Wort „Interesselosigkeit“ irreführend –, aber das gilt eben nur seiner Erscheinungsweise, nicht ihm selbst, wie z.B. ein praktisches oder wissenschaftliches Interesse.

In der modernen angelsächsischen Literatur wird die Interesselosigkeit ästhetischer Erfahrung oft als „psychische Distanz“ bezeichnet und man spricht von einer „psychischen Distanzierung“ vom Gegenstand in ästhetischer Betrachtung. Das ist aber noch irreführender als die Rede von einer „Interesselosigkeit“, da ja im ästhetischen Erleben Gefühle eine wichtige Rolle spielen. Gemeint ist wieder, daß von praktischen Interessen abgesehen wird. Daneben soll der Ausdruck darauf hinweisen, daß ästhetische Erfahrung frei von Affekten ist: Haß, Eifersucht, Begierde lassen keine rein ästhetische Betrachtung zu. Für J. Stolnitz ist ästhetische Erfahrung eine „disinterested and sympathetic attention to and contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone“.¹⁰ „Interesselos“ bedeute, daß man keine „inneren Absichten“ verfolge, also nicht mit gewissen Zielen an den Gegenstand herangehe, bei denen dann nur gewisse Aspekte zur Geltung kämen.¹¹ „Sympathetisch“ solle besagen, daß man den Gegenstand „on its own terms“ betrachtet und z.B. von seinen praktischen, sozialen oder religiösen Funktionen absieht. Der Ausdruck „um seiner selbst willen“ weist darauf hin, daß der Gegenstand in ästhetischer Betrachtung einen intrinsischen Wert hat, daß er selbst, unabhängig von seinem Wert oder seiner Funktion für etwas anderes zur Geltung kommt. Da ästhetische

¹⁰ Vgl. Stolnitz (1960), S.35ff.

¹¹ Eine „innere Absicht“ wäre nach Stolnitz auch das Ziel einer begrifflichen Bestimmung des Gegenstandes. Damit soll die ästhetische von einer wissenschaftlichen Betrachtung unterschieden werden, die ja im normalen Sinn auch „zweckfrei“ ist und den Gegenstand insbesondere nicht als Mittel zur Erreichung eines Zieles ansieht.

Betrachtung jedoch seiner Erscheinungsweise gilt, so kommt vor allem diese darin zur Geltung, weniger er selbst und sein intrinsischer Wert.

In der modernen Literatur wird nun aber auch häufig der Ausdruckswert der Dinge zu ihrer sinnlichen Erscheinung gerechnet und ihr nichtintentionaler Ausdruckscharakter.¹² Damit wird ästhetische Erfahrung noch eindeutiger als bei Kant als eine Form des Erlebens bestimmt. Die Freundlichkeit einer Farbe oder eine Miene und die Traurigkeit einer Haltung oder einer Melodie kennzeichnen ja auch deren Erscheinung, und wenn man ästhetische Erfahrung von einer Beobachtung „objektiver“ sinnlich erfäßbarer Qualitäten unterscheiden will, kann sie sich nicht nur auf physikalisch beschreibbare Eigenschaften beschränken. Nun erscheint in intentionalen Ausdrucksakten oder -produkten auch deren Inhalt und Gehalt in ihrer sinnlichen Form, die semiotische Bedeutung sieht man aber heute meist nicht als Thema ästhetischer Erfahrung an.

Erweitert man nun die Bestimmung Kants in dieser Weise, so kommt man zu folgender Charakterisierung:

Ästhetische Erfahrung ist eine Form äußeren Erlebens, in der die Aufmerksamkeit sich auf die sinnliche Erscheinungsweise des Gegenstandes richtet. Zu dieser zählen neben seinen optischen, akustischen, haptischen, Geruchs- und Geschmackseigenschaften auch seine expressiven Qualitäten.

Das ist eine Umschreibung dessen, was man heute weithin unter „ästhetischer Erfahrung“ versteht und was auch wir im folgenden darunter verstehen wollen. Die *ästhetische Einstellung* zu den Gegenständen der Außenwelt, ist dann jene, die dieser Erfahrung zugrundeliegt, also jene, in der wir uns auf deren Erscheinungsweise konzentrieren.

Der Ausdruck „Erscheinungsweise“ erfordert noch eine Erläuterung: Handelt es sich um eine Weise visuellen Erscheinens, so wird sie erstens durch Prädikate beschrieben, die das Aussehen des Gegenstandes charakterisieren: seine Formen und Farben, seine Lage und Bewegung, sowie seine expressiven Qualitäten. Diese Prädikate kommen dem Gegenstand selbst zu, unabhängig vom Betrachter. Zweitens kann es sich um das Aussehen des Gegenstands unter besonderen

¹² Vgl. z.B. Hartmann (1953) — dazu unten — sowie Arnheim (1956), Gombrich (1960) und Goodman (1968).

Beobachtungsbedingungen handeln, bei einer gewissen Beleuchtung z.B. oder wenn er aus einer bestimmten Entfernung, von einem besonderen Standpunkt oder durch ein bestimmtes Medium hindurch betrachtet wird. Eine solche Erscheinungsweise wird durch Prädikate beschrieben, die nicht dem Gegenstand als solchen zukommen, sondern sein Aussehen relativ zu den fraglichen Beobachtungsbedingungen charakterisieren. Ein Beispiel für diese Art der Charakterisierung ist die Darstellung der *Kathedrale von Rouen in der Mittagssonne* (1894, Paris, Louvre) von Claude Monet. Drittens könnte man unter der Erscheinungsweise eines Gegenstandes b das Aussehen verstehen, das b in einem Moment t für einen bestimmten Betrachter a zu haben scheint. Diese Erscheinungsweise würde dann durch Begriffe F beschrieben, für die gilt, daß es a in t so erscheint, als ob b die Eigenschaft F hat.¹³ Wenn b tatsächlich die Eigenschaft hat, der Eindruck also korrekt ist, oder wenn es sich um einen Eindruck unter speziellen Beobachtungsbedingungen handelt, unter denen allgemein dieser Eindruck entsteht, liegt gegenüber den beiden ersten Fällen nichts Neues vor. Ist der Eindruck jedoch bloß subjektiv, so ist er für die ästhetische Beurteilung des Gegenstandes irrelevant.¹⁴ Scheint es z.B. jemandem bei einem Schwindelanfall so, als bewegte sich ein Gebäude, so ist das keine ästhetische Erfahrung. Monets Sicht der Kathedrale von Rouen ist kein bloß subjektiver Eindruck, sondern eine intersubjektiv nachvollziehbare Form der Erfahrung unter besonderen objektiven Bedingungen (grelles Licht, Hitze, Dunst). Nun könnte auch eine Darstellung der Kathedrale, wie sie unter Drogeneinfluß oder bei gestörter optischer Wahrnehmung gesehen wird, ein ästhetisch ansprechendes Bild ergeben. Es würde aber keine ästhetische Erfahrung der Kirche selbst vermitteln, sondern wäre nur als Gemälde, als mit Farben bedeckte Leinwand, ästhetisch reizvoll. Es läßt sich freilich nicht übersehen, daß die Grenze zwischen bloß subjektiven Eindrücken und ästhetischer Erfahrung unscharf ist. Die Erscheinungsweise eines Gegenstands ist immer die Weise, wie er jemand unter bestimmten Bedingungen erscheint, und die intersubjektiv gleiche Weise des Erscheinens unter diesen Bedingungen ist – zumal im Blick auf expressive Qualitäten – nur

¹³ Vgl. dazu Kutschera (1981), 3.1.

¹⁴ Ähnlich äußert sich z.B. Kivy in (1973), Kap.3.

ein sehr grobes Kriterium; uns erscheinen eben dieselben Gegenstände unter denselben Bedingungen nicht immer in gleicher Weise. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung hat also eine deutlich subjektive Tendenz. Wenn man sich jedoch über ästhetische Qualitäten verständigen will, kann man rein persönliche Eindrücke nicht als ästhetische Erfahrungen des Gegenstands ansehen.

Unter „Erscheinungsweise“ ist ferner nicht nur die visuelle zu verstehen. Es gibt auch eine akustische und haptische Erscheinungsweise. Selbst Geruchs- und Geschmackssinn sind zu berücksichtigen, wenn sie auch in der Diskussion meist keine Rolle spielen. Es ist zunächst kein Grund ersichtlich, nur jene Erfahrungen als „ästhetisch“ zu bezeichnen, die uns die Fernsinne vermitteln, zumal ja die verschiedenen Sinne in der Wahrnehmung häufig zusammenwirken.¹⁵

Es läßt sich nun nicht bestreiten, daß es ästhetische Erfahrungen im angegebenen Sinn gibt. Bei einem Wettlauf kann man z.B. auf dessen Verlauf achten, auf den Kampf der Läufer um den Sieg, wie sie einen Vorsprung vor den anderen gewinnen oder ihn verlieren. Spielen dabei emotionale Komponenten keine Rolle, so handelt es sich um ein Beobachten, nimmt man hingegen Anteil am Wettkampf und seiner Dramatik, so erlebt man ihn. Man kann aber auch von der Tatsache absehen, daß es sich um einen Wettkampf handelt, und allein auf den Bewegungsablauf bei den Läufern achten, auf den Rhythmus ihres Laufs, seine Eleganz oder Kraft, wie sie insbesondere in einer Zeitlupenstudie deutlich werden, und dann betrachtet man den Wettkampf ästhetisch. Auch in der ersten Einstellung sieht man den Bewegungsablauf, die Aufmerksamkeit konzentriert sich aber nicht auf ihn. Umgekehrt übersieht man in der zweiten Einstellung auch nicht unbedingt, wer als Gewinner durchs Ziel geht, aber

¹⁵ Das einzige Argument, jene Erscheinungsweisen, die uns Geruchs- und Geschmackssinn vermitteln, aus dem Bereich des Ästhetischen auszuschließen, hat H.Osborne in (1970), S.48ff angegeben — er bezieht sich dabei auf einen Gedanken von Adrian Stokes: Diese Sinne liefern nur einfache Empfindungen, keine strukturierten Formen. Das ist jedoch erstens zweifelhaft — es gibt auch harmonische Geschmacksempfindungen und Folgen solcher Empfindungen — und zweitens wäre zu zeigen, daß nur Strukturen ästhetischen Reiz haben.

das ist in dieser Einstellung unwichtig. Da die Rolle, welche die Erscheinungsweise der Gegenstände in einer Erfahrung spielt, die Aufmerksamkeit, die ihr gilt, mehr oder minder groß sein kann, gibt es aber keine scharfen Grenzen zwischen ästhetischen und anderen Formen des Erlebens; neben eindeutig ästhetisch und eindeutig nicht-ästhetisch orientiertem Erleben gibt es ein breites Spektrum von Übergangsformen.

Will man ästhetische Erfahrung von Beobachtungen unterscheiden, so wird man, wie schon erwähnt wurde, sagen müssen, daß sie sich auch auf die expressiven Eigenschaften des Gegenstandes richtet. Man wird also den Begriff ästhetischer Erfahrung kaum enger fassen können, als wir das oben getan haben. Man hat ihn aber gelegentlich weiter gefaßt. So z.B. N.Hartmann in (1953). Seine Aussagen zu ästhetischer Erfahrung orientieren sich weitgehend an Kant, gehen aber in einem entscheidenden Punkt über ihn hinaus. Auch für Hartmann bezieht sich ästhetische Erfahrung auf die sinnliche Erscheinungsweise der Gegenstände, aber dazu rechnet er nicht nur ihre expressiven Qualitäten, sondern im Fall intentionaler Ausdrucksakte und -produkte auch das, was sie zum Ausdruck bringen.¹⁶ Damit wird der Horizont ästhetischer Erfahrung wesentlich erweitert. Zur ästhetischen Erfahrung eines Gemäldes gehören nun nicht nur die Farben und Formen auf der Leinwand und ihr Ausdruckswert, sondern auch das Erfassen dessen, was dargestellt und i.e.S. ausgedrückt wird. Auch für Hartmann ist ästhetische Erfahrung freilich keine Form des Erkennens, da Existenz und objektive Beschaffenheit darin keine Rolle spielen — sie konzentriert sich ja nur auf die Erscheinungsweise. In ihr hat der Gegenstand keine andere Realität als ein „Für-uns-sein“, so daß wir in ihr auch keinen Anteil am Gegenstand nehmen, sondern uns ihm gegenüber in der Position des Zuschauers befinden. So sehen wir z.B. das Komische eines an sich durchaus ernstesten Vorgangs. Ästhetische Betrachtung ist für ihn eine Form des Genusses; sie ist immer mit „Schaulust“ verbunden.¹⁷ Nach Hartmann besteht eine Parallele zwischen mythischem und ästhetischem Erleben: Für beide ist die emotionale Valenz, der Ausdruckswert der Dinge gleichermaßen charakteristisch. Er meint aber,

¹⁶ Vgl. Hartmann (1953), S.19 und 24.

¹⁷ Vgl. a.a.O. S.24,97,141,73.

diese „Objektivierung des Subjektiven“ werde im ästhetischen Erleben im Gegensatz zum mythischen nicht ernst genommen. Daher sei eine ästhetische Weltsicht mit der objektiven der Wissenschaften verträglich, da sie „nicht auf Realität dringe“, keinen Erkenntnisanspruch erhebe. So sei die Beseelung des Unbeseelten, die Vermenschlichung des Außermenschlichen „ungestraft möglich“. Die primitive Weltsicht, die emotionale Qualitäten den Dingen selbst zuschreibt, sei „illusionär“, die ästhetische Betrachtung hingegen ein Spiel der Phantasie, aus dem wir problemlos zur eigentlichen, objektiven Realität zurückfinden; die „ästhetische Realität“ sei fiktiv und inselhaft, eine eigene Welt der Vorstellung. In der Ästhetik gehe es nur um Erscheinungsweisen, die „gleichgültig gegen Realität und Irrealität“ des Erscheinenden sei.¹⁸

Diese Formulierungen sind aber schief: Ästhetische Erfahrung richtet sich auf die sinnliche Erscheinung realer Gegenstände. Dazu gehören z.B. auch ihre Farben und Formen, die ihnen — jedenfalls im Sinne des normalen Realitätsbegriffes — selbst zukommen. Wir haben in 1.1 und 1.3 betont, daß wir auch expressive Qualitäten den Dingen selbst zuschreiben können. Daher ist ästhetische Erfahrung sicher nicht bloß ein Erleben „illusionärer Qualitäten“. Es ist zwar richtig, daß sich mit unserem ästhetischen Erleben keine panpsychistische Weltsicht verbindet und wir den Ausdruckswert der Dinge nicht als deren intentionalen Ausdruck verstehen wie im mythischen Denken, aber wir lassen uns in diesem Erleben auch nicht zum Schein auf eine mythische Deutung der Welt ein. Hartmann setzt voraus, daß äußere Erfahrung nur insoweit Reales erfaßt, als es sich mit naturwissenschaftlichen Begriffen beschreiben läßt. Wie wir sahen ist jedoch eine weitere Konzeption äußerer Realität durchaus vernünftig und mit naturwissenschaftlicher Betrachtung verträglich, und sie impliziert keine mythische Deutung der Natur. Ästhetische und mythische Erfahrung sind zwar als Formen des Erlebens verwandt, aber ihnen liegen keine gleichartigen Interpretationen der Wirklichkeit zugrunde. Hartmanns Konzeption ästhetischer Erfahrung als Spiel der Phantasie zum Zwecke des Genusses hat zwar bei Kant ein bedeutendes Vorbild, spricht aber ästhetischer Erfahrung jede kognitive Relevanz und Bedeutung für das Leben ab und läßt sie als eine Art von Tagträumerei erscheinen.

¹⁸ Vgl. a.a.O. (1953), Kap.2.

Für eine Bestimmung ästhetischer Erfahrung ist von den Aussagen Hartmanns nur jene wichtig, daß zur Erscheinungsweise der Gegenstände, auf die sich eine ästhetische Betrachtung konzentriert, auch der Inhalt und Gehalt gehört, der in ihnen zum Ausdruck gebracht wird. Das entspricht aber erstens nicht dem heute vorherrschenden Verständnis und zweitens wird dadurch der Begriff ästhetischer Erfahrung völlig unklar. Bei Hartmann soll diese Erfahrung ja nur die sinnliche Erscheinungsweise der Dinge zum Thema haben, dazu gehören aber weder Inhalt noch Gehalt. Die sinnliche Erscheinung eines Satzes ist sein Lautklang, nicht aber seine Bedeutung. Wenn Inhalt und Gehalt eines Gemäldes in ihm angemessen ausgedrückt werden, bestimmen sie zwar dessen äußere Form und damit seine Erscheinungsweise, und werden darin deutlich, sind aber dennoch nicht Teil der Form. Ferner sind wir nach Hartmann in ästhetischer Betrachtung von Ausdrucksakten und -produkten nicht an ihrem Inhalt und Gehalt, an deren Natur, Bedeutung und Wert interessiert. Deren Erfassung wäre eine kognitive Leistung, die der ästhetischer Erfahrung abspricht. Inhalt und Gehalt als solche können also kein Thema dieser Erfahrung sein, sondern darin nur im Sinn expressiver Qualitäten der äußeren Form zur Geltung kommen. Will man semiotische Bedeutungen in ästhetische Erfahrung einbeziehen, so kann sie sich nicht nur auf die Erscheinungsweise beschränken; dann bleibt aber unklar, wie sie sich von anderen Formen des Erlebens unterscheiden soll. Wir halten deswegen am engeren Begriff ästhetischer Erfahrung fest. Auch er hat zwar seine Probleme - wir gehen darauf am Ende des nächsten Abschnitts ein -, zeichnet aber jedenfalls eine spezielle Form des Erlebens aus.

Wird die Existenz spezifischer ästhetischer Erfahrungen geleugnet, so meist unter der Voraussetzung, sie habe eigene Gegenstände, ein eigenes Organ, eine eigene Methode oder unterscheide sich auf eine andere Art grundsätzlich von „normaler“ Erfahrung. Sofern darunter nicht nur Beobachtung verstanden wird, sondern man auch Erleben als „normal“ ansieht, sind die Einwände gegen die Existenz ästhetischer Erfahrungen unter dieser Voraussetzung berechtigt; die Rede von speziellen Gegenständen, Organen und Methoden ist, wie wir gleich sehen werden, tatsächlich fragwürdig. Unsere Bestimmung ästhetischer Erfahrung setzt aber so etwas nicht voraus. Sie sind danach nichts anderes als Erlebnisse, die sich von anderen nur durch die Thematik ihrer Aufmerksamkeit unterscheiden.

Von einer spezifischen Methode ästhetischer Erfahrung spricht Th.Lipps in (1906).¹⁹ Da seine Ideen in der Literatur bis heute eine bedeutende Rolle spielen, wollen wir etwas näher auf sie eingehen. Diese Methode besteht in der Einfühlung. Sie ist etwas anderes als Diltheys einführendes Verstehen. Dieses ist erstens nur bei menschlichem Verhalten und menschlichen Werken möglich, zweitens ist es eine Leistung der Phantasie — ich verstehe z.B. wie einem anderen zumute ist, indem ich mich in seine Lage hineindenke — und drittens ist es, wo es gelingt, eine Form des Erkennens. Einfühlung gibt es nach Lipps hingegen auch bei Gegenständen der unbelebten Natur, sie ist keine Sache der Phantasie und — im ästhetischen Fall — auch keine kognitive Leistung. Lipps beschreibt das Phänomen zunächst am Beispiel menschlichen Verhaltens. Wenn wir einen Akrobaten auf einem Hochseil balancieren sehen, können wir seine Bewegungen so miterleben, seine Anspannung und Konzentration, sein Zögern, seine Unsicherheit, sein Tasten, daß dabei eine Art von gefühlsmäßiger Identifikation mit ihm stattfindet. Wir empfinden selbst die Anspannung und das Tasten, aber nicht „in uns“ als auf der Zuschauerbank Sitzenden, sondern „in ihm“; unser Empfinden geht mit seinem zusammen. Intellektuell findet dabei keine Identifikation statt — wir glauben nicht, selbst der Akrobat zu sein —, aber emotional wird das eigene Empfinden nicht von seinem unterschieden.²⁰ Für Lipps ist das keine Sache der Phantasie: Man malt sich nicht aus, was der andere empfindet oder was man selbst an seiner Stelle fühlen würde, sondern es ist eine Form direkten Erlebens. Was Lipps zur psychologischen Erklärung dieses Phänomens sagt, ist unbrauchbar und wir wollen darauf hier nicht eingehen. Er wendet sich jedenfalls gegen eine Erklärung durch Assoziation aufgrund von Erfahrungen oder durch Schlüsse, obwohl er einen gewissen Einfluß unserer Lebenserfahrung auf die Einfühlung zugesteht.

Man kann zwar sagen, daß Lipps ein Phänomen im Bereich des Erlebens gesehen hat. Es gibt sicher eine Form des Miterlebens, bei der wir uns nicht nur, wie beim einführenden Verstehen, ein Bild von dem machen, was in einem anderen vor sich geht, sondern in welcher der Unterschied zwischen eigenem und fremdem Erleben

¹⁹ Vgl. insbesondere Bd.I, Abschnitt 2 und Bd.II, Abschnitt 1.

²⁰ A.a.O. I, S.134.

nicht thematisiert wird, in der das Gesehene Handeln und Erfahren mit dem eigenen Erleben beim Sehen verfließt. Die Rede von einer „emotionalen Identifikation“ ist aber schief, denn es handelt sich allein um eine (unterstellte) Gleichartigkeit der Erfahrungsweisen, nicht der erfahrenden Subjekte. Für Lipps ist Einfühlung immer Fühlen seiner selbst im Objekt, ein objektiviertes Selbsterleben. Davon kann aber bei dem fraglichen Phänomen nicht die Rede sein. Ich fühle nicht mich selbst im Akrobaten, sondern ich erlebe etwas mit, unmittelbar und ohne daß dabei bewußte Deutungen oder Leistungen der Phantasie im Spiele wären. Obwohl jedes Erleben mit Selbstbewußtsein verbunden ist, wird darin das Subjekt nicht immer thematisch, und im vorliegenden Fall erlebe ich nicht mich selbst, sondern eine Situation, in der ein anderer sich befindet, ohne darauf zu reflektieren, daß er es ist und nicht ich, der sich in dieser Situation befindet. Abgesehen von der schiefen Beschreibung dieses Phänomens kann man diese sehr spezielle Form des Erlebens auch nicht als Form oder Grundlage allen ästhetischen Erlebens ansehen, wie Lipps das tut. Dagegen spricht z.B. das oben angeführte Beispiel der ästhetischen Betrachtung eines Wettlaufs, in der es gar nicht um Gefühle beim Laufen geht.

Einfühlung gibt es nach Lipps nun nicht nur bei menschlichem Verhalten. Ihr Gegenstand ist bei ihm immer ein „inneres Leben“, das sich in einem sinnlichen Objekt ausdrückt. Dieses Leben soll jedoch in der Einfühlung als unser eigenes Leben oder als ein uns selbst mögliches Leben erfahren werden. Einfühlung ist für Lipps immer so etwas wie ein emotionales Hineinschlüpfen in den Gegenstand. Das macht nun offenbar schon bei der Einfühlung in einen weiblichen Körper durch einen Mann Schwierigkeiten²¹, erst recht bei der Einfühlung in tierische Körper und Verhaltensweisen. Lipps appelliert dabei an unsere Fähigkeit, auch fremde Lebensformen und Äußerungen einführend nachzuvollziehen. Als Mitfühlen oder einführendes Verstehen ist das auch möglich, aber kaum im Sinn der Lippschen Einfühlung. Wie fühlt man sich z.B. selbst in einer Katze? Für die Einfühlung in die Natur, auch die anorganische, ist für Lipps letztlich die Anthropomorphie, oder allgemeiner die panpsychistische Sicht entscheidend. Dabei wird deutlich, daß er Erleben generell im

²¹ Vgl. a.a.O. I, S. 147ff.

Sinn seiner Einfühlung deutet. Das ist aber unhaltbar: Die Kräfte in der Natur werden oft als fremde, ja feindliche Mächte erlebt, so daß von einer „gefühlsmäßigen Identifizierung“ nicht die Rede sein kann. Werden z.B. Gewitterwolken als drohend erlebt, so empfindet man die Drohung und vollzieht sie nicht mit. Nun unterscheidet Lipps eine positive oder „sympathische“ Einfühlung von einer negativen. Während ich in der ersteren den wahrgenommenen Vorgang gewissermaßen zustimmend mitvollziehe, mir sein „inneres Leben“ zu eigen mache, leiste ich ihm beim letzteren „Widerstand“, empfinde es als meinem eigenen Leben hinderlich oder unangemessen. Eine solche negative Einfühlung paßt aber nicht zu dem allgemeinen Begriff der Einfühlung, wie ihn Lipps zuvor entwickelt hat. Man kann sich nicht zugleich mit dem „inneren Leben“ des Gegenstands „identifizieren“, es sich zu eigen machen und es ablehnen, d.h. eben nicht mitvollziehen. Lipps unterscheidet ferner eine praktische von einer ästhetischen Einfühlung.²² In der praktischen Einfühlung glaube ich, daß der Inhalt meiner Einfühlung im Gegenstand tatsächlich vorhanden ist, daß also z.B. ein Mensch das Gefühl tatsächlich hat, das ich im Ausdruck seines Gesichts wahrnehme und einführend erfasse. In ästhetischer Einfühlung spielt die Frage objektiver Realität hingegen keine Rolle, sondern es kommt nur auf den Eindruck an. Eine ästhetische Betrachtung eines Gegenstands liegt nach Lipps vor, wenn man allein dessen sinnliche Erscheinung beachtet und das was sich in ihr (an „innerem Leben“) ausdrückt. Ästhetische Einfühlung ist „Einfühlung unter Voraussetzung einer rein ästhetischen Betrachtungsweise“.²³ Damit nähert sich nun Lipps unserer Bestimmung ästhetischer Erfahrung. Der Unterschied liegt darin, daß er ihre Bestimmung als Form des Erlebens ersetzt durch die Forderung einer Einfühlung. Diese ist aber erstens keine „Methode“, insbesondere keine spezifisch ästhetische Methode, und zweitens erfaßt sie nur ein sehr spezielles Phänomen im weiten Rahmen des Erlebens, dessen generelle Relevanz für ästhetische Erfahrung Lipps nicht belegt hat.

Lipps spricht auch von eigenen *Gegenständen* ästhetischer Erfahrung: Ein Objekt in ästhetischer Betrachtungsweise ist für ihn etwas „Ideel-

²² A.a.O. II, Kap.2.

²³ A.a.O. II, S.35.

les“ – wenn auch von einer anderen Art der Idealität als Geistiges –, weil sich in ihm Sinnliches und Psychisches verbinden. Es gehört einer Sphäre jenseits von Physischem und Geistig-Seelischem an, und damit auch – wieso bleibt offen – einer Sphäre jenseits von Allgemeinem und Individuellem. Die Auffassung, Gegenstände ästhetischer Erfahrung seien Objekte einer besonderen Art, insbesondere keine physischen Gegenstände, findet sich in der Literatur häufig, vor allem in Verbindung mit idealistischen Theorien. Einer ihrer prominentesten Vertreter war Benedetto Croce. In (1901) bestimmt er Ästhetik wie Baumgarten als Wissenschaft vom intuitiv-anschaulichen Erkennen. Während das jedoch für Baumgarten ein sinnliches Erkennen konkreter Gegenstände war, wird es bei Croce zu einem Erkennen von Intuitionen. *Intuitionen* oder *Ausdrücke* sind für ihn mentale Gegenstände, die wir aus dem Material gegenwärtiger oder vorgestellter sinnlicher Empfindungen gestalten.²⁴ Ein Ausdrucksprodukt ist für ihn also – anders als im normalen Sinn – nichts Materielles, kein äußerer Gegenstand, sondern eine Vorstellung, und sein Wert hängt nicht davon ab, ob ihm etwas Reales entspricht. Croce betont damit den aktiven Charakter ästhetischer Erfahrung; die Produktion von Intuitionen ist eine kreative, geistige Leistung. Das Malen von Bildern, das Schreiben von Texten oder Musikwerken und deren Aufführung ist dagegen nur eine „Veräußerlichung“ der Intuition, für Croce ein relativ unwichtiger Prozeß, der nur für die Kommunikation erforderlich ist, aber nichts zur Gestaltung des ästhetischen Objekts beiträgt. Insbesondere sind Kunstwerke immer solche mentale ästhetische Objekte. Das physische Objekt, die bemalte Leinwand z.B., ist für den Betrachter lediglich ein „Reizmittel“, ein Anstoß zur selbsttätigen Reproduktion des Kunstwerks als Intuition. Es bestimmt diese Reproduktion von sich aus nicht eindeutig. Sie ist ein kreativer Prozeß des Gestaltens und Deutens, bei dem sich der Betrachter, in der Absicht, das Kunstwerk so zu rekonstruieren, wie es gewissermaßen im Kopf des Künstlers existierte, freilich nicht nur seiner eigenen Phantasie überläßt, sondern die Intentionen des Autors aus dem historischen Kontext zu ermitteln sucht, in dem das Werk entstanden ist. Daß ein Kunstwerk

²⁴ Während Croce Intuitionen in (1901) noch als Urteile oder Erkenntnisse ansah, hat er später betont, sie seien Objekte, auf welche die Begriffe ‚Wahr‘ und ‚Richtig‘ nicht anwendbar seien. Vgl. dazu den 1. Aufsatz in (1929).

kein physisches oder konkretes Objekt sein kann, ergibt sich für den Idealisten Croce schlicht daraus, daß Physisches „nicht wirklich“ ist, sondern lediglich eine Konstruktion der Physiker. (Wie etwas Nichtwirkliches ein Reizmittel für unsere Vorstellungen sein kann, bleibt freilich offen.) Er muß also die ästhetisch relevanten physischen Qualitäten ins Mentale transponieren, und so rechnet er auch Vorstellungen von Formen, Farben, Klängen und Rhythmen zum mentalen „Ausdruck“. Ein Gemälde als Kunstwerk ist ihm so z.B. ein Bild, das der Maler in allen Details „im Kopf“ hat.

Ähnliche Auffassungen sind weit verbreitet. So ist für F.Schleiermacher in (1842) das „eigentliche Kunstwerk“ ein inneres Bild, für R.G.Collingwood ist es in (1938) ein *mental image* und J.P.Sartre meint in (1940), das Kunstwerk sei kein physischer Gegenstand, sondern eine Imagination und in diesem Sinne „irreal“; das Reale sei nie schön. Für R.Ingarden ist das Kunstwerk in (1962) ein geistiges Konstrukt, während der physische Gegenstand nur ein „Substrat“ ist, das der Betrachter deuten und in seinem Gehalt rekonstruieren muß. N.Hartmann sagt, der ästhetische Gegenstand sei nichts an sich Seiendes, er existiere nicht unabhängig von einem auffassenden Bewußtsein: „Ohne das Zutun des Schauenden gibt es ... den ästhetischen Gegenstand nicht“.²⁵ Ch.Morris schreibt: „The work of art in the strict sense (i.e. the aesthetic sign) exists only in a process of interpretation which may be called aesthetic perception“.²⁶ M.C.Beardsley endlich unterscheidet physische Dinge von „perzeptuellen Dingen“ (also z.B. die reale Kuh von der wahrgenommenen Kuh) und meint, die letzteren seien mentale Objekte und ästhetische Objekte seien immer perzeptuell. Neben der perzeptionellen Kuh gibt es dann bei ihm noch *presentations*, also Ansichten von ihr. Die perzeptionelle Kuh wird als Klasse von solchen Ansichten bestimmt und soll alle Eigenschaften haben, die eine ihrer Ansichten hat; sie ist also zugleich braun und grau, wenn sie uns einmal so und einmal so erscheint.²⁷ Damit ist die Konfusion perfekt.

Die Verdopplung der Gegenstände in reale und wahrgenommene, erlebte oder vorgestellte ist ein schlichter logischer Fehler:

²⁵ Hartmann (1953), S.82f und 96.

²⁶ Morris (1938), S.132.

²⁷ Vgl. Beardsley (1958), Kap.I. Ähnliche, wenn auch nicht ganz so krasse Fehler, finden sich in I.Hungerland (1968).

Die vorgestellte oder wahrgenommene Kuh ist kein anderes Objekt als die reale Kuh, selbst dann, wenn sie uns z.B. als grau erscheint, während sie tatsächlich braun ist. Wie wir oben schon im Fall der Darstellung betont haben, ist ein Wahrnehmen eines Objekts *als* ein *F* (also z.B. ein Wahrnehmen der Kuh als grau) vom Wahrnehmen eines *F*-Objekts (also eines grauen Objekts) zu unterscheiden: Wenn ich *X als ein F wahrnehme*, so folgt daraus nicht, daß ich ein *F wahrnehme*, und ebensowenig gilt die Umkehrung.²⁸ Nur bei einer Identifikation dieser beiden Sachverhalte folgt aus der Tatsache, daß ich ein Objekt *X*, das tatsächlich kein *F* ist, als ein *F wahrnehme*, daß ich ein anderes Objekt als *X wahrnehme*, oder aus der Tatsache, daß jemand *X als ein F* und ein anderer *X als ein G wahrnimmt* — *F* sei mit *G unverträglich* —, daß beide verschiedene Dinge wahrnehmen. Dasselbe Objekt wird oft von verschiedenen Personen ästhetisch in verschiedener Weise erfahren; das besagt aber nicht, daß sie verschiedene Objekte erfahren und zwar — da man von keinem eher als von einem anderen sagen kann, es sei das reale — mentale Objekte in ihrem jeweiligen Kopf. Ebenso wenig folgt aus der Tatsache, daß dasselbe Kunstwerk, z.B. ein Gemälde, von verschiedenen Leuten verschieden interpretiert und aufgrund der jeweiligen Interpretation auch verschieden aufgefaßt wird, daß sie verschiedene Objekte wahrnehmen. Endlich kann man nicht sagen, Gegenstände, denen man im Erleben nichtphysikalische, z.B. expressive Eigenschaften zuschreibt, seien keine physischen Objekte: Eine physikalische Charakterisierung eines Objekts ist eine Beschreibung mit einem anderen Vokabular als eine erlebnismäßige, aber daraus folgt wieder nicht, daß nicht beidesmal dasselbe Objekt beschrieben wird. Ästhetische Erfahrung ist also Erfahrung von physischen Dingen, Vorgängen und Zuständen, wenn sie diese auch unter anderen Aspekten betrachtet als sie für physikalische Beobachtungen leitend sind. Eine Kugel mit einer kränklich grünen Farbe ist nicht deshalb ein mentales Objekt, weil „kränklich“ kein Wort der physikalischen

²⁸ Ein analoger Fehler liegt dem erkenntnistheoretischen Idealismus zugrunde. Vgl. dazu Kutschera (1981), Kap.4. Wir sehen hier von der Eigenschaft des Wortes „wahrnehmen“ ab ein kognitives Leistungsverb zu sein. Im Sinn der Unterscheidung in (1981), 3.1 wäre es durch das Verb „beobachten“ zu ersetzen, das wir hier jedoch in einer etwas anderen Bedeutung verwenden als dort.

Sprache ist. Mit den besonderen Objekten ästhetischer Erfahrung ist es also nichts. Diese teilt ihre Gegenstände mit allen Formen äußerer Erfahrung, so daß man sie auch nicht von ihren Gegenständen her bestimmen kann.

Viele Autoren sprechen auch von einem eigenen ästhetischen Organ, einem *ästhetischen Sinn*. In einer weiteren Bedeutung dieser Wörter ist das harmlos: Wir sagen z.B. jemand habe einen Sinn für Komik oder ein Organ für soziale Ungerechtigkeit. Ein solcher Sinn, ein solches Organ ist eine Empfänglichkeit, Auffassungsgabe oder Sensibilität, nicht aber ein spezielles geistig-seelisches Vermögen neben Wahrnehmungsfähigkeit, Verstand, Gefühl und Begehrungsvermögen. Einen derartigen ästhetischen Sinn gibt es natürlich, da wir ja ästhetische Erfahrungen machen. Man kann diese jedoch nicht durch Bezugnahme auf einen solchen Sinn definieren, denn die Erklärung: „Ästhetische Erfahrungen sind solche, bei denen wir unsere Fähigkeit ästhetischer Erfahrung betätigen“ wäre offenbar zirkulär.

Als erster hat wohl Panaitios von Rhodos (ca. 185–100 v.Chr.) von einem ästhetischen Sinn gesprochen. In der antiken Philosophie vor ihm war ästhetische Erkenntnis eine Sache der Sinne und der Vernunft, die noch nicht auf den theoretischen Verstand beschränkt, sondern auch für Werterkenntnis zuständig war. Es ist ein Zeichen der Verengung des Vernunftbegriffes — auch gegenüber der Alten Stoa, der man, in manchen Punkten zumindest, zu Unrecht einen Intellektualismus vorwirft —, daß Panaitios nun betont, der Mensch sei nicht nur durch seinen Verstand vor anderen Lebewesen ausgezeichnet, sondern auch durch seine ästhetische Natur: durch seinen Sinn für das Schöne und seine Fähigkeit, Schönes zu schaffen. Ästhetisches Empfinden ist für ihn, wie für seinen Lehrer Krates aus Mallos, ein kognitives Vermögen, das unter Einbeziehung vernünftiger Überlegungen zu einer Form der Erkenntnis führt. Damit hat er den Eigenwert ästhetischer Erkenntnis gegenüber rationaler hervorgehoben.

In der neuzeitlichen Ästhetik wurde der Gedanke eines ästhetischen Sinns vor allem durch Shaftesbury wieder in die Diskussion gebracht. F.Hutcheson hat ihn in der 1. Abhandlung seines Buches *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) übernommen und wollte ihn systematisch ausführen. Als Rahmen diente ihm dabei die Erkenntnistheorie von Locke, von deren Proble-

matik man jedoch in seiner Ästhetik weitgehend absehen kann. Schönheit wird nach Hutcheson durch einen eigenen inneren Sinn erlebt. Es ist ein innerer Sinn, weil wir nicht nur äußere Dinge als schön erleben, sondern auch geometrische Figuren sowie mathematische und naturwissenschaftliche Prinzipien. Von einem „Sinn“ spricht Hutcheson, weil Schönheit passiv erlebt wird und unabhängig von verstandesmäßiger Erkenntnis des Gegenstandes ist: „This superior power of perception is justly called a sense, because of its affinity to the other senses in this, that the pleasure does not arise from any knowledge of principles, proportions, causes, or of the usefulness of the object; but strikes us at first with the idea of beauty: nor does the most accurate knowledge increase this pleasure of beauty, however it may super-add a distinct rational pleasure from prospects of advantage, or from the increase of knowledge“.²⁹

Der ästhetische Sinn ist gegenüber den äußeren Sinnen eigenständig, da verschiedene Leute, obwohl sie dasselbe äußere Objekt wahrnehmen — z.B. dasselbe Gebäude mit all seinen nichtästhetischen Eigenschaften —, seine Schönheit manchmal verschieden empfinden.³⁰ Schönheit wird gefühlsmäßig erfahren. Hutcheson spricht von einem ästhetischen Vergnügen (pleasure) beim Erleben schöner Dinge. Er äußert sich jedoch nicht klar dazu, ob dieses Vergnügen die ästhetische Erkenntnis nur begleitet, oder ob es Grundlage ästhetischer Urteile ist, so daß wir jene Dinge „schön“ nennen, die uns ein ästhetisches Vergnügen bereiten. Während er betont, moralische Bewertungen seien unabhängig von Eigeninteressen, äußert er sich auch nicht genauer über das Verhältnis ästhetischer Werte bzw. Gefühle zu anderen. Man geht aber jedenfalls kaum fehl, wenn man annimmt, daß er, wie Kant, das ästhetische Vergnügen als interesseloses Wohlgefallen ansah. Schönheit ist keine Eigenschaft der Dinge selbst, sondern eine Eigenschaft, die ihnen nur relativ zu unserem ästhetischen Sinn zukommt. Damit meint Hutcheson aber lediglich, daß Schönheit eine sekundäre Qualität sei. Er sagt, ästhetisches Erleben werde durch primäre Eigenschaften der Dinge ausgelöst, sei aber daraus nicht ableitbar.³¹ Für Hutcheson ist der ästhetische Sinn angeboren und allen Menschen ebenso gemeinsam

²⁹ Hutcheson I, S.10.

³⁰ Vgl. a.a.O., S.7ff.

³¹ Vgl. a.a.O., S.12f.

wie etwa der optische Sinn. Das schließt, wie bei diesem, nicht aus, daß er manchen Menschen fehlt — sie sind dann ästhetisch blind — und bei anderen defekt ist. Er bedarf freilich der Ausbildung durch Erfahrung und Übung, diese schaffen ihn aber nicht, sondern schärfen ihn nur. Besonders wichtig ist es, durch die Beschäftigung mit großen Werken der Kunst die rechten Maßstäbe für ästhetische Bewertungen zu gewinnen.³² Daß alle Menschen den gleichen ästhetischen Sinn haben, wird recht oberflächlich durch kurze Hinweise wie den folgenden begründet: „But never were any so extravagant as to affect such figures as are made by the casual spilling of liquid colours“.³³ Hutcheson lebte eben noch nicht im Zeitalter des *action-painting*.

Die Annahme eines speziellen ästhetischen Sinns neben den äußeren Sinnen, dem Gefühl, Verstand etc. gründet sich auch bei Hutcheson darauf, daß er die Funktion dieser anderen Vermögen einengt, und übersieht, daß auch aus ihrem Zusammenwirken Leistungen entstehen können, die sich keinem von ihnen allein zuschreiben lassen. Insbesondere erfordert es die Beschränkung sinnlicher und verstandesmäßiger Erkenntnis auf das Objektiv-Faktische, Wert- und Gefühlsfreie, neben den körperlichen Sinnen und dem Verstand nun eigene Sinne für ästhetische und moralische Phänomene anzunehmen. Im übrigen sind die Argumente von Hutcheson wenig überzeugend: Heute sieht man ästhetische Erfahrung allgemein als eine Form äußerer Erfahrung an, so daß Theoreme und geometrische Verhältnisse, sofern sie nicht an physischen Objekten auftreten, keine Gegenstände ästhetischer Beurteilung sind. Auch die Erfahrung des Komischen stützt sich nicht auf verstandesmäßige Prinzipien, ohne daß man ein spezielles Organ für das Komische postulieren müßte.

Ähnlich unergiebig sind die Aussagen anderer Autoren. Es bleibt also dabei, daß man von einem „ästhetischen Sinn“ nur in der weiten Bedeutung einer Sensibilität sprechen kann, durch die sich ästhetische Erfahrung nicht definieren läßt. Damit erscheint auch insgesamt jene Bestimmung ästhetischer Erfahrung als die brauchbarste, die wir oben im Anschluß an Kant angegeben haben.

³² Vgl. a.a.O., Abschnitt 6 und S.84.

³³ A.a.O., S.70.

2.2 Ästhetische Begriffe

Bezüglich ästhetischer Begriffe stellen sich vor allem folgende grundsätzliche Fragen¹: Gibt es ästhetische Begriffe? Und wenn ja: Was ist ihr Anwendungsbereich? Was gehört zum Feld der ästhetischen Begriffe? Wie verhalten sie sich zu nichtästhetischen Begriffen? Sind alle ästhetischen Begriffe Wertbegriffe?

Schon die erste Frage ist in der Literatur umstritten. So meint z.B. J.A.Passmore in (1951), es gebe zwar eine ästhetische Betrachtungsweise der Dinge wie es eine wissenschaftliche Betrachtungsweise gibt, ästhetische Eigenschaften der Dinge gebe es aber ebenso wenig wie wissenschaftliche. Das ist aber wenig überzeugend. Wie man Begriffe wie ‚Masse‘ und ‚elektrische Ladung‘, mit denen physikalische Aussagen formuliert werden, als „physikalische Begriffe“ bezeichnet, so kann man auch Begriffe, mit denen man ästhetische Aussagen formuliert, „ästhetische Begriffe“ nennen. Ein Beispiel eines ästhetischen Begriffs ist sicher ‚Schön‘. Passmore läßt das freilich nicht gelten. Er meint „schön“ sei eine Vokabel, die nur Kalenderproduzenten und Werbefachleute verwenden; in der Kunstkritik spiele sie kaum eine Rolle. Nun ist das Urteil, ein Gegenstand sei schön, tatsächlich recht pauschal, und wir sind in der Regel an informativeren und detaillierteren Aussagen interessiert. Deswegen kann man aber in der Ästhetik ebenso wenig auf dieses Wort verzichten, wie in der Ethik auf das gleichfalls pauschale Wort „gut“. Der Vorschlag von Passmore, statt dessen von (ästhetisch) „guten“ Gegenständen zu reden, ist kaum hilfreich: Das Wort paßt erstens nur für Kunstwerke, nicht aber für natürliche Gegenstände, kann also schon aus diesem Grund „schön“ nicht ersetzen, zweitens hat es einen anderen Sinn, drittens ist es ebenso informationsarm, und viertens ist es mehrdeutig: Ein gutes Portrait kann ein treffendes, ein gut gemaltes oder ein ausdrucksvolles Bild sein. Es besteht kein vernünftiger Grund, „schön“ und „häßlich“ nicht als ästhetische Prädikate anzusehen.

Ästhetische Begriffe sind, wie schon am Beginn des letzten Abschnitts gesagt wurde, solche, die in (einfachen) ästhetischen Urtei-

¹ Die gegenwärtige Diskussion geht meist von Sibley (1959) aus. Vgl. zum folgenden auch I.Hungerland (1968).

len verwendet werden, und ästhetische Urteile sind solche, mit denen wir den Gehalt ästhetischer Erfahrungen beschreiben.² Da es nun in ästhetischer Erfahrung um die sinnliche Erscheinungsweise äußerer Gegenstände geht, sind ästhetische Urteile Aussagen über solche Gegenstände, und damit bilden diese den Anwendungsbereich ästhetischer Begriffe. Nun gehören zur sinnlichen Erscheinungsweise der Gegenstände auch ihre Formen, Farben, räumlichen Eigenschaften und Beziehungen, Bewegungen, Klänge und Geräusche, ihre haptischen, Geruchs- und Geschmackseigenschaften. Danach wären auch alle manifesten physikalischen Attribute ästhetische Begriffe. Uns geht es hier aber um *spezifisch* ästhetische Begriffe, d.h. solche die in Beobachtungsurteilen nicht verwendet werden. Was also sind spezifisch ästhetische Begriffe? Das ästhetische Vokabular ist außerordentlich reich, eine Auflistung aller spezifisch ästhetischer Vokabeln ist daher nicht möglich. Wir wollen aber jedenfalls einige Beispiele anführen. Der Einfachheit halber beschränken wir uns dabei, wie es auch in der einschlägigen Literatur üblich ist, auf Adjektive; es ist aber zu betonen, daß es auch ästhetische Verben gibt.

- 1) *schön, anmutig, reizend, lieblich, anziehend, häßlich, abstoßend, reizlos.*
- 2) *zierlich, graziös, plump.*
- 3) *prächtigt, majestätisch, elegant, stattlich, ärmlich, bescheiden, unscheinbar.*
- 4) *stimmungsvoll, heiter, sanft, dynamisch, nüchtern, düster, grell, kraftlos.*
- 5) *harmonisch, ausgewogen, kontrastreich, spannungsvoll, dissonant, unausgewogen, spannungslos, kontrastarm.*
- 6) *weich, warm, fein, zart, fröhlich, hart, kalt, traurig, grob, matt.*

Diese Liste von Beispielen zeigt nun *erstens*, daß es neben Prädikaten, die in allen Anwendungen einen ästhetischen Sinn haben, also rein ästhetische Prädikate sind, wie jene unter (1) und (2), auch sehr viele Prädikate gibt, die sowohl ästhetisch wie nichtästhetisch verwendet werden. So reden wir auch von „eleganten Beweisen“, „stattlichen Beträgen“, „heiteren Stimmungen“, „harmonischen Ehen“, „ausgewogenen Entscheidungen“, „nüchternen Bestandsaufnahmen“ und „dynamischen Persönlichkeiten“, und das sind keine ästhetischen Verwendungen dieser Adjektive. „Warm“ hat in Anwendung auf

² Wir haben in 1.1 vom *Gehalt* des Erlebens gesprochen, da ästhetische Erfahrung eine Form des Erlebens ist, reden wir also auch vom Gehalt ästhetischer Erfahrung.

Farben, „zart“ und „weich“ in Anwendung auf Linien, „fröhlich“ in Anwendung auf Melodien einen ästhetischen Sinn, nicht aber in Anwendung auf Suppen, bzw. Schnitzel, Charaktere und Stimmungen. Nur von rein ästhetischen Prädikaten kann man ohne Bezugnahme auf spezielle Anwendungen sagen, sie drückten ästhetische Begriffe aus. Man kann nicht behaupten, die übrigen hätten einen ästhetischen wie einen nichtästhetischen Sinn, seien also mehrdeutig, und in ihrem ästhetischen Sinn drückten sie ästhetische Begriffe aus. Die Adjektive „kraftvoll“ oder „ausgewogen“ haben in ästhetischen Urteilen keinen anderen Sinn als in nichtästhetischen. Sie haben insbesondere in ästhetischen Verwendungen keinen bloß metaphorischen Sinn: Wir könnten das, was wir mit „kraftvollen Linien“ meinen, gar nicht anders ausdrücken. Entsprechendes gilt für Adjektive unter (6), die sowohl der Beobachtungssprache wie der Erlebnissprache angehören und denen man primär einen nichtästhetischen Sinn zuschreibt. Auch sie werden als ästhetische Prädikate verwendet. Ein kaltes Gelb hat keine niedrigere Temperatur als ein warmes Gelb, aber das Wort „kalt“ bezeichnet eben nicht nur die Temperatur, sondern es hat einen Sinn, in dem man sowohl Farben wie Temperaturen (und daneben noch Mienen, Begrüßungen, Herzen usw.) als „kalt“ bezeichnen kann.³

³ Vgl. dazu 1.1 und 1.3. — Auch Sibley betont in (1959) und (1965), daß es ästhetische Anwendungen von Prädikaten gibt, die man nicht (allgemein) als „ästhetische Prädikate“ bezeichnen kann. Er meint aber, ästhetische Anwendungen ließen sich von nichtästhetischen dadurch unterscheiden, daß wir uns bei den ersteren vom Geschmack leiten lassen. Wenn man Geschmack als Fähigkeit ästhetischer Erfahrung auffaßt, so heißt das aber nur: Ästhetische Urteile werden aufgrund ästhetischer Erfahrung gefällt, wogegen sicher wenig einzuwenden ist. — Wittgenstein hat auch darauf hingewiesen, daß wir ästhetische Urteile oft auch ohne Verwendung von Prädikaten formulieren, die man als „ästhetisch“ bezeichnen könnte. So sagen wir z.B. die Säulen, die das Obergeschoß eines Bauwerks tragen, seien *zu dünn*, oder das Portal einer Fassade sei *zu groß*. Das sind freilich abgekürzte Redeweisen, die nicht immer einen ästhetischen Sinn haben. So können die Säulen auch aus statischen Gründen zu dünn sein, und das Portal kann aus heiztechnischen Gründen zu groß sein. Gemeint ist „Für eine befriedigende ästhetische Wirkung zu ...“, und das ist natürlich ein ästhetisches Prädikat. — Soweit ich sehe gibt es insbesondere keine rein ästhetischen Verben. „Murmeln“ hat in Anwendung auf Bäche einen ästhetischen Sinn, nicht aber in Anwendung auf Menschen,

Zweitens ist zu beachten, daß viele Prädikate auch in ihren ästhetischen Verwendungen keinen rein ästhetischen Sinn haben, daß ästhetische Urteile häufig nichtästhetische Aussagen implizieren. So ist eine zierliche menschliche Gestalt sicher nicht groß und fett, und Geraden sind keine dynamischen Linien. Ästhetische Urteile haben also oft einen Inhalt, der sich zum Teil auch in der Beobachtungssprache ausdrücken läßt. Das erklärt sich schon daraus, daß ästhetische Aussagen und Beobachtungssätze von denselben Gegenständen handeln. Einen rein ästhetischen Inhalt haben Prädikate, wie sie unter (1) aufgeführt wurden. Das sind zugleich jene mit dem weitesten Anwendungsbereich. Sie charakterisieren nicht nur Dinge, sondern auch Vorgänge, und nicht nur deren optische, sondern auch ihre akustische oder haptische Erscheinungsweise. Auch solche Adjektive können freilich in speziellen Anwendungen nichtästhetische Bedeutungskomponenten haben. Reizend sind z.B. nur junge Gesichter, eine anmutige menschliche Gestalt ist weder dürr noch muskulös.

Drittens zeigen unsere Beispiele, daß nicht alle ästhetischen Urteile Werturteile sind. Die rein ästhetischen Prädikate unter (1) und (2), also jene, die nur in ästhetischen Urteilen verwendet werden, sind zwar wertende Prädikate, und die mit ihnen gebildeten einfachen Urteile ("Dies ist schön", „Diese Gestalt ist zierlich“) sind Werturteile. Auch die anderen aufgeführten Prädikate haben in ihren ästhetischen Verwendungen mehr oder minder deutliche Wertkonnotationen. Deutlich wertend sind z.B. jene unter (1) bis (5). Gewisse Wertkonnotationen haben auch die unter (6), aber sie sind nicht immer positiv bzw. negativ. Weiche, feine und zarte Linien haben manchmal eine positive ästhetische Wirkung, Linien können aber auch zu weich, zu fein oder zu zart sein; und fröhliche Melodien sind nicht generell besser als traurige. Auch die wertenden Prädikate drücken (in ihren ästhetischen Verwendungen) freilich nicht immer diesselbe Bewertung aus. Man kann auch sagen, eine Gestalt sei in einem Gemälde zu schön oder zu zierlich dargestellt, ein Bild sei zu harmonisch oder zu dynamisch. Solche Urteile beziehen sich jedoch in der Regel nicht nur auf die Erscheinungsweise, sondern auf

und entsprechendes gilt für die Anwendung von „strahlen“ auf Personen bzw. Autoscheinwerfer.

die Angemessenheit der Darstellung zum Thema. So ist z.B. die Darstellung Jesu in Bartolomeo Montagnas *Ecce homo* (Paris, Louvre) für die Thematik dieses Bildes zu schön.

Da es nur wenige rein ästhetische Prädikate gibt, kann man ästhetische Urteile nicht von ästhetischen Begriffen her bestimmen, sondern wird umgekehrt ästhetische Verwendungen von Begriffen von ästhetischen Urteilen her definieren. Bevor wir diese erörtern, soll aber zunächst noch etwas zum Verhältnis von ästhetischen und nichtästhetischen Begriffen gesagt werden sowie zu dem allgemeinsten rein ästhetischen Begriff, dem des Schönen.

Man unterscheidet in der Ästhetik — ähnlich wie in der Ethik — *naturalistische* und *nichtnaturalistische Theorien* des Ästhetischen. Nach den ersteren lassen sich ästhetische Phänomene in dem Sinn auf andere reduzieren, daß sich alle ästhetischen Aussagen in nichtästhetische übersetzen lassen. Das impliziert insbesondere, daß sich rein ästhetische Begriffe durch nichtästhetische definieren lassen. Der Naturalismus behauptet also nicht nur eine empirische Äquivalenz zwischen ästhetischen Aussagen und nichtästhetischen. Es wird z.B. nicht bloß gesagt, für physische Dinge gebe es Kriterien, die nur auf deren physikalische Eigenschaften wie Farben und Proportionen Bezug nehmen und notwendige wie hinreichende Bedingungen für die Schönheit dieser Dinge darstellen. Da sich ein Satz nur in einen anderen übersetzen läßt, wenn beide synonym sind, behauptet der Naturalismus vielmehr das Bestehen analytischer Äquivalenzen, die Bedeutungsgleichheit von ästhetischen und nichtästhetischen Sätzen.⁴ Umgekehrt schließen nichtnaturalistische Theorien die Existenz empirischer Kriterien für ästhetische Eigenschaften nicht aus, die nur auf physikalische Eigenschaften der fraglichen Objekte Bezug nehmen.

Es gibt nun keine generellen Argumente gegen den ästhetischen Naturalismus. Dafür würden sich nur Gedanken anbieten, die jenen entsprechen, mit denen man den ethischen Naturalismus generell zu

⁴ Es geht beim Naturalismus auch nicht um die Frage der Erklärung ästhetischer Phänomene, also z.B. einer psychologischen oder biologischen Erklärbarkeit ästhetischen Erlebens, wie sie etwa S.Freud in (1920) und K.Lorenz in (1943) behauptet haben. Ein Naturalismus impliziert zwar eine Erklärbarkeit ästhetischer Phänomene durch nichtästhetische, ein Nichtnaturalismus schließt sie aber nicht aus.

widerlegen suchte, also die Bezugnahme auf ein Prinzip, das dem Humeschen Gesetz im Fall der Ethik entspricht, nach dem aus nichtnormativen Sätzen keine (rein) normativen Sätze folgen, oder auf etwas, was dem sog. „Argument vom naturalistischen Fehlschluß“ von G.E.Moore gleicht. Das Humesche Gesetz ließe sich zwar im Prinzip auf rein valuative ästhetische Sätze übertragen – dazu wäre freilich zunächst einmal die Syntax und Semantik dieser Sätze ebenso exakt anzugeben wie die der moralisch-normativen Aussagen –, aber dann wäre, wie im Fall der Ethik, doch zu betonen, daß die logisch-semanticen Festlegungen nicht alle möglichen Deutungen der ästhetischen Prädikate erfassen, so daß bei speziellen Deutungen das Humesche Gesetz außer Kraft gesetzt werden kann. Und das Mooresche Argument erweist sich bei genauerer Analyse ebenfalls als unhaltbar.⁵ Es bleibt also nichts übrig, als jeden einzelnen naturalistischen Definitionsvorschlag für ästhetische Prädikate daraufhin zu prüfen, ob hier wirklich eine Synonymität von definiertem und definierendem Ausdruck vorliegt. Der Naturalismus wäre insofern eine attraktive Position, als sich danach das schwierige Problem der Begründung ästhetischer Urteile auflöst: Ließen sich z.B. ästhetische in psychologische Aussagen übersetzen, so wären die Psychologen für ihre Begründung zuständig und es gäbe kein spezifisch ästhetisches Begründungsproblem. Es ist jedoch kein brauchbarer Naturalismus in Sicht. Die bedeutendsten naturalistischen Theorien sind die des Subjektivismus, auf die wir im nächsten Abschnitt eingehen.

Schönheit ist zwar nur ein ästhetischer Begriff neben anderen, wegen seines weiten Anwendungsbereichs hat man ihn jedoch vielfach als Oberbegriff aller positiven ästhetischen Qualitäten angesehen und die Theorie des Ästhetischen so als Theorie des Schönen bestimmt. Diese Auffassung ist insbesondere für die ältere Ästhetik typisch, z.B. die von Baumgarten und Kant.⁶ Die Natur ist dann unter ästhetischem Aspekt die schöne Natur, und Kunst ist immer schöne Kunst.⁷ Da nun darstellende Kunst nicht immer Schönes zum Thema

⁵ Vgl. dazu Kutschera (1982), 1.5 und 2.3.

⁶ Das Erhabene spielt bei Kant nur eine untergeordnete Rolle.

⁷ Bei Kant ist „Schöne Kunst“ die Bezeichnung für Kunst in unserem Sinn und für Hegel gliedert sich die Thematik der Ästhetik in das Naturschöne und das Kunstschöne.

hat, behauptete man, Kunst stelle auch nichtschöne Gegenstände wie z.B. Leid, Krankheit, Not oder die Schrecken des Krieges schön dar. So sagt Kant: „Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges u.dgl. können als Schädlichkeiten sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden“.⁸ Man kann aber die schöne Darstellung der Wirklichkeit kaum als einzige Aufgabe der Kunst ansehen wenn man nicht zum Verdikt Nietzsches kommen will, Kunst lüge durch schönen Schein. Es gibt viele hervorragende Kunstwerke, die man nicht einfach als „schön“ bezeichnen kann, wie z.B. Grünewalds *Kreuzigung* oder Sophokles, *Ödipus Rex*. Der Rang eines Kunstwerks hängt also keineswegs nur von seiner Schönheit ab. Eine Schönheits-Ästhetik hat auch N.Hartmann vertreten. Er bezeichnet das Schöne als „universelles Objekt der Ästhetik“.⁹ Für ihn ist der Begriff des Schönen entsprechend der Oberbegriff für das Erhabene, Tragische, Komische, Anmutige, Reizende usw. Bei Stolnitz (1960) ist er Inbegriff aller (positiven wie auch negativen) ästhetischen Werte, so daß man auch das Häßliche als „schön“ bezeichnen kann. Derart weite Abweichungen vom normalen Sprachgebrauch sind aber unzulässig und irreführend. Wir wollen hier nicht versuchen, die Bedeutung des Wortes „schön“ zu bestimmen — eine Definition ist ohnehin kaum möglich, wenn man keinen ästhetischen Naturalismus vertritt, da das Wort das ästhetische Prädikat mit dem weitesten Anwendungsbereich ist. Es geht uns im folgenden nur darum, die Dimensionen seiner Bedeutung deutlich zu machen.

Schönheit ist zunächst ein Phänomen, das sich mit sinnlichen Eindrücken verbindet. Sinnliche Erfahrung macht uns Freude, die

⁸ Kant KU, S.165f. Kant fährt dort fort: „Nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen mithin die Kunstschönheit zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt“. Ekelhaft ist, „was sich zum Genusse aufdrängt, wider den wir doch mit Gewalt streben“. Sicher: Ekelhaftes kann nicht als solches schön dargestellt werden, aber ebenso nicht Häßliches als solches. Man kann nur an sich häßliche Dinge schön darstellen, aber das gleiche gilt auch für an sich ekelhafte Dinge. Man vergleiche z.B. die Darstellung faulender Gegenstände in Stilleben des niederländischen Barock.

⁹ Hartmann (1953), S.5ff.

Wahrnehmung von Farben, Formen und Bewegungen, das Murmeln eines Baches, der Gesang eines Vogels, das Rauschen des Regens, des Windes in den Bäumen, die Stimme eines Menschen, die spürbare Materiatur eines Körpers, seine Weichheit, Elastizität, Glätte oder Wärme, der Duft von Kiefernharz, der Geschmack eines Apfels, die frische Luft, die wir atmen, die Wärme der Sonne auf unserer Haut usw. Angenehme sinnliche Empfindungen bilden die erste Grundlage des Phänomens der Schönheit. Platon spricht von den „Freuden sinnlicher Wahrnehmung“, die er, zusammen mit den Freuden geistiger Erkenntnis, zu den „reinen Freuden“ zählt, d.h. zu jenen, die sich nicht bloß, wie jene bei der Befriedigung von Begierden, aus der Beseitigung von Unlust ergeben und neue Unlust produzieren.¹⁰

Das ästhetische Erleben hängt aber nicht nur vom sinnlichen Empfinden ab, sondern auch vom anschaulichen Begreifen des Gegenstandes. Auch Erkenntnis hat für uns einen intrinsischen Wert, der freilich durch das Negative des Erkannten überdeckt werden kann. Wie uns nach Aristoteles jede erfolgreiche Betätigung unserer Fähigkeiten Freude macht, so auch die des Erkenntnisvermögens, und das gilt nicht nur für verstandesmäßige, sondern auch für sinnliche Erkenntnis. Dieses kognitive Element wird in jenen Theorien betont, nach denen die Schönheit eines Gegenstands von seiner anschaulich erfaßbaren Struktur oder Organisation abhängt. Schon Platon hat die Rolle von Einheit, Proportion, Symmetrie und Harmonie für Schönheit betont. Und von Aristoteles stammt die Charakterisierung von Schönheit als Einheit in der Mannigfaltigkeit, die dann in der neuzeitlichen Ästhetik eine große Rolle gespielt hat. So besteht auch für F.Hutcheson (absolute) Schönheit in „uniformity amidst variety“.¹¹ Schönheit hängt dann von der Durchsichtigkeit der Struk-

¹⁰ *Philebos*, 51a ff.

¹¹ Hutcheson hatte sogar einen metrischen Schönheitsbegriff vor Augen, denn er bestimmt den Grad der absoluten Schönheit als Produkt aus Uniformität und Varietät. Das erläutert er erstens an geometrischen Figuren, die alle denselben „Einheits“-Wert haben, so daß ihre Schönheit nur von der Varietät abhängt: Ein regelmäßiges, ebenes n -Eck sei um so schöner, je größer n ist. Und zweitens an Gesetzen: Hier ist es das Produkt aus der Einfachheit ihrer Gestalt und der Zahl ihrer Instanzen, d.h. der Fälle, auf die es anwendbar ist. Näher wird das nicht analysiert, aber auch so wird schon deutlich, daß es sich dabei um einen recht primitiven Versuch handelt, das Aristotelische Prinzip zu

tur des Gegenstands, der Verhältnisse seiner Formen, Teile und Farben, von der Klarheit und Verständlichkeit der Komposition ab. Man hat in diesem Sinn betont, daß weder etwas Ungegliedertes noch eine Ansammlung heterogener Objekte schön sei, sondern allein ein strukturiertes Ganzes, in dem jedes Moment eine Funktion hat, in dem alle Teile so aufeinander bezogen sind, daß sich keiner eliminieren oder variieren läßt, ohne das Ganze zu verändern. Aristoteles sagt: „Eine in sich einheitliche Darstellung ist Darstellung einer in sich geschlossenen Einheit, deren Teile so gestaltet sein müssen, daß die Veränderung oder Elimination eines einzigen Teils das Ganze zerstört. Denn wenn die Gegenwart oder Abwesenheit eines Teiles keinen Unterschied macht, so ist er kein integraler Teil des Ganzen“.¹² Man spricht in diesem Sinn auch oft von „organischen Ganzheiten“. Aristoteles fordert auch, ein schöner Gegenstand, speziell ein Kunstwerk, müsse ein übersichtliches Ganzes sein, weder zu groß noch zu klein, so daß man es als Ganzes überblicken wie im Detail erfassen, das Auge zwischen den einzelnen Teilen oder Momenten hin und her wandern lassen und den Bezug der Teile zueinander und ihr Verhältnis zum Ganzen und dessen Gliederung auffassen kann. Symmetrien, Entsprechungen, Wiederholungen, Gleichgewicht und Harmonie, Spannung und Gegensatz, Variationen, hierarchische Ordnungen usf. sind ästhetisch wirksam, weil wir durch sie die Struktur leichter erfassen. Eine einsichtige Struktur ist freilich nicht notwendig für Schönheit, sondern nur förderlich; auch bunte Kieselsteine am Strand oder ein Bergpanorama sind schön. Allgemein begnügt sich ästhetische Betrachtung nicht mit einem Gesamteindruck, sondern bemüht sich um eine genauere Bestimmung des Gegenstands und seiner Momente. Bei der Betrachtung der Lichterscheinungen am abendlichen Himmel versuchen wir z.B. — wenn das auch wegen unseres inadäquaten Farbvokabulars nur annäherungsweise möglich ist —, uns die einzelnen Farbtöne und -übergänge zu verdeutlichen, vom dunstigen Rot am Horizont über das strahlende Gelb des letzten Lichts, ein helles Gold und Grün ins immer dunklere und tiefere Blau der Nacht im Osten. Bei der Betrachtung einer Vase achten wir

präzisieren. Relative Schönheit besteht für Hutcheson in der Übereinstimmung eines Bildes mit dem Original, eines Ausdrucks mit seiner Bedeutung, eines Produkts (einer Maschine z.B.) mit seinem Zweck.

¹² *Poetik* VIII,4.

auf das Verhältnis von Fuß, Bauch und Hals, die Linienführung, das Verhältnis von konkaven und konvexen Linien, die Proportionen, bei einem Musikstück auf die Variationen des Themas und die Stimmenführung. Erst wo uns die Struktur deutlich geworden ist, vermögen wir die Schönheit des Gegenstandes richtig zu beurteilen. Eine auch begriffliche Verdeutlichung des sinnlich Erlebten ist also eine notwendige Bedingung intensiverer Schönheitserfahrung. Dabei handelt es sich nicht darum, die Erscheinungen „auf den Begriff zu bringen“, sondern um eine Verdeutlichung des anschaulich Gegebenen. Symmetrie ist z.B. keine bloß geometrische Eigenschaft, sie hat auch ästhetisch, sinnenhafte Qualitäten, sie verleiht einer Gestalt Festigkeit und Stabilität und läßt sie als gleichförmig entwickelt erscheinen.

Die intellektuelle Komponente im Begriff der Schönheit wird bei Kant besonders deutlich. Schön ist für ihn das „formal Zweckmäßige“. ¹³ Formale Zweckmäßigkeit ist Zweckmäßigkeit der Form als „Übereinstimmung mit derjenigen Beschaffenheit der Dinge, die nur nach Zwecken möglich ist“. ¹⁴ Für Kant zeichnen sich Produkte absichtlicher Gestaltung durch gewisse manifeste Eigenschaften aus wie Einheitlichkeit, Regelmäßigkeit, Ordnung, Harmonie und Organisation. Objektiv (realiter) zweckmäßig sind Artefakte wie Uhren oder Maschinen und lebendige Organismen, die Kant als „Naturzwecke“ bezeichnet. Diese lassen sich nach ihm nicht kausal erklären. In kausaler Betrachtung erscheinen sie als zufällig. Sie sind nur teleologisch zu verstehen, d.h. als Gestaltungen oder Werke eines intelligenten Autors. ¹⁵ Formale Zweckmäßigkeit liegt also vor, wo etwas eine einsichtige Struktur aufweist, so als wäre es Produkt eines planvollen Handelns, ohne daß das tatsächlich der Fall sein muß. Objektive Zweckmäßigkeit ist bei Kant der Gegenstand der teleologischen, formale jener der ästhetischen Urteilskraft. Nun gibt es freilich nach Kant erstens keine deskriptiven Kriterien für Schönheit und zweitens sollen schöne Dinge „ohne Begriff“ gefallen. Formale Zweckmäßigkeit ist jedoch für ihn kein objektives, theoretisch erfaß-

¹³ Daß Schönheit in der Angemessenheit der Form eines Gegenstandes zu seinem Zweck bestehe, hat schon Sokrates gesagt, wie Xenophon in den *Memorabilia* berichtet, und diese These war im 18. Jahrhundert weit verbreitet.

¹⁴ Kant KU, S.17.

¹⁵ Vgl. dazu a.a.O. S.236ff und 265.

bares Merkmal der Dinge.¹⁶ Er betont vielmehr, theoretisch betrachtet erscheine alles Zweckmäßige als zufällig. Zur Feststellung einer äußeren oder realen Zweckmäßigkeit eines Gegenstands müssen wir ferner über seine Erscheinung hinausgehen und Urteile über ihn selbst fällen. Die formale Zweckmäßigkeit eines Gegenstands ist hingegen in seiner Erscheinung manifest; man kann sie insbesondere konstatieren ohne seine Natur zu erkennen. Bei der ästhetischen Betrachtung einer Blume – um ein Beispiel Kants zu gebrauchen¹⁷ – geht es nicht um jene Zweckmäßigkeit, die nur der Botaniker erkennt, sondern um die anschaulich manifesten Eigenschaften der Blume, ihre Formen, die Harmonie ihrer Farben etc. Der Begriff des formal Zweckmäßigen bleibt im übrigen bei Kant recht unklar, und es ist auch nicht alles formal Zweckmäßige schön. Brücken sind zwar zweckmäßig gestaltet, also wohl! auch formal zweckmäßig, sie sind aber nicht alle schön.

Der Grund unseres Wohlgefallens an formal Zweckmäßigem liegt nun für Kant darin, daß wir es als zweckfreie Schöpfung erleben, die aber zugleich verständlich, von durchsichtiger Struktur ist. Die Betrachtung des formal Zweckmäßigen versetzt uns in einen „Gemütszustand“, den er als „freies Spiel der Erkenntnisvermögen“, von Einbildungskraft und Verstand bezeichnet.¹⁸ Kants Aussagen zu diesem Punkt sind wenig klar, aber sein Grundgedanke läßt sich wohl so umschreiben: Wir fassen formal Zweckmäßiges als freie Gestaltung einer kreativen Phantasie auf. Als zweckmäßig erscheint es uns wie ein Produkt eines intelligenten Willens, als bloß formal zweckmäßig ist es aber zweckfrei, d.h. von keinem Interesse, von keinem bestimmten Ziel geleitet. Es erscheint also gleichsam als ein Ergebnis spielerischer Phantasie, die sich in einsichtigen Regularitäten oder Organisationen äußert. Dabei hat das formal Zweckmäßige aber nur den qualitativen Charakter der Einsichtigkeit, begrifflich läßt es sich nicht vollständig analysieren. Kant spricht von einer *ästhetischen Idee*. Eine ästhetische Idee ist „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich

¹⁶ Vgl. a.a.O., S.26f.

¹⁷ Vgl. a.a.O. S.69.

¹⁸ Vgl. a.a.O. z.B. S.56 und 82f.

keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“¹⁹ Sie kommt der Idee (als Vernunftbegriff, dem keine Anschauung entspricht) insofern nahe, als sie Produkt der Phantasie ist, die über die Erfahrung hinaus auf Prinzipien zielt, die „höher hinauf in der Vernunft liegen“, und nach einer Darstellung durch Vernunftbegriffe jedenfalls strebt. Sie ist eine „Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriff viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßen Buchstaben, Geist verbindet“.²⁰ Die ästhetische Idee hat nach Kant als Produkt freier, kreativer Phantasie also eine Fülle, die sich begrifflich nicht ausloten läßt, aber sie erscheint dabei doch als verständlich, als unbeschränkt vielen partiellen Analysen zugänglich. Darin sieht Kant das harmonische Spiel von Verstand und Einbildungskraft im Erleben des formal Zweckmäßigen. Zweckmäßigkeit verbindet nach ihm Gesetzmäßigkeit mit Freiheit, und daher liegt in der Anschauung des formal Zweckmäßigen eine harmonische Erregung von Kräften des Verstandes und der Phantasie vor. Wie Kunst das Reich der Freiheit mit dem der Natur versöhnt, so harmonisieren in der Anschauung des formal Zweckmäßigen Phantasie und Verstand, und diese Harmonie wird in Gestalt des ästhetischen Wohlgefallens erlebt.²¹ Da es sich dabei um ein Verhältnis von fundamentalen Seelen- und Erkenntnisvermögen handelt, hat das ästhetische Wohlgefallen seinen Grund in einer allgemein menschlichen Anlage; es ist daher intersubjektiv gleich.

Seine Bestimmungen des Schönen und des ästhetischen Wohlgefallens führen Kant nun dazu, daß er das „rein Ästhetische“ von allem „Beiwerk“ zu trennen sucht und so zu einem eigentümlichen Formalismus kommt. Das rein Ästhetische muß erstens, wie wir

¹⁹ A.a.O. S.168, vgl. a. S.200f.

²⁰ A.a.O. S.171.

²¹ A.a.O., S.83ff betont Kant, daß unser ästhetisches Wohlgefallen der Verbindung von Fülle mit Gesetzmäßigkeit gilt, also etwa dem, was z.B. Aristoteles, Leibniz und Hutcheson als „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ bezeichnet haben. Es gilt weder den einsichtigen aber inhaltsleeren geometrischen Gebilden noch der undurchsichtigen Mannigfaltigkeit.

schon sahen, frei sein von allen Zwecken und Interessen. Es muß damit auch von „Reiz und Rührung“ unabhängig sein, also von allem, was mit dem Angenehmen zu tun hat, da das ja mit unseren Interessen und Neigungen verbunden ist.²² Zweitens muß es aber auch frei sein von allem Empirischen. Kant teilt ästhetische Urteile in empirische (materiale oder Sinnenurteile) und reine (oder formale) ein, wobei allein die letzteren als eigentliche Geschmacksurteile zugelassen werden. Ihnen ist kein „empirisches [sinnliches] Wohlgefallen“ beigemischt und sie hängen nicht von speziellen Sinnesempfindungen ab. Farben und Materialien spielen dafür also z.B. keine Rolle.²³ Was zählt, ist allein das „regelmäßige Spiel der Eindrücke (mithin die Form in der Verbindung verschiedener Vorstellungen)“, das sich in der Reflexion zeigt, bezogen auf die Gegenstände also Verhältnisse und Strukturen in Absehung von ihren speziellen Elementen. In der bildenden Kunst ist für Kant nur die „Zeichnung“ das Wesentliche, die Farben gehören nur zum Reiz. Es geht allein um die Form der Gegenstände in diesem abstrakten Sinn.²⁴ Da das rein Ästhetische drittens von allen begrifflichen Bestimmungen des Gegenstands unabhängig ist, besteht Schönheit nicht in Vollkommenheit, wie z.B. Baumgarten und Meier behaupteten, denn die hängt von der Natur der Dinge ab.²⁵ Die Vollkommenheit eines Pferdes beurteilen wir nach anderen Kriterien als die eines Menschen. Kant unterscheidet in diesem Zusammenhang „freie“ und „anhängende“ Schönheit²⁶: Die erstere setzt keinen Begriff des Gegenstandes voraus, sie ist absolut und manifest. Die letztere setzt einen Begriff des Gegenstandes voraus und bemißt sich an der Vollkommenheit solcher Gegenstände. Ästhetische Schönheit ist immer freie Schönheit, die man z.B. an einem Bild erkennt, ohne zu wissen, ob und ggf. was es

²² Das richtet sich vermutlich gegen E.Burke, der dasjenige „schön“ nannte, was „den Sinnen in der Empfindung gefällt“.

²³ Kant meint zwar, reine Farben und Töne seien schön, sie seien es aber nur als reine — das sei aber schon eine formale Bestimmung — und alle reinen Farben und Töne seien gleich schön (KU, S.63). Auch das richtet sich wohl gegen Burke, der den ästhetischen Wert von Farben und Materialien betonte.

²⁴ Vgl. KU, S.63–65.

²⁵ Vgl. a.a.O., S.66ff.

²⁶ A.a.O., S.69f.

darstellen soll.²⁷ Diese Schönheit wird erfaßt, wenn wir das Bild als ein „ästhetisches Objekt“ in modernem Sinn dieser Bezeichnung betrachten, wie ein ungegenständliches Ornament, also von dem absehen, was es darstellt. Ebenso bezieht sich die ästhetische Bewertung eines Werkes der Architektur allein auf seine äußere Erscheinung und abstrahiert dabei von seiner Funktion.

Kants Bestimmung des Schönen, allgemein des rein Ästhetischen ist eine Folge seiner These, daß ästhetische Urteile auf apriorischen Gründen beruhen, mit der er wiederum deren intersubjektive Geltung sichern will – wir kommen darauf im Abschnitt 2.4 zurück. Dazu müssen ästhetische Urteile unabhängig von allem Empirischen sein, von speziellen Sinneseindrücken, denn Sinnesreize und empirische Qualität wie Farben, Töne und Gerüche empfinden die Menschen verschieden.²⁸ Nur ihre Verhältnisse und ihre Strukturen sind ästhetisch relevant, also z.B. eine Melodie als Folge von Tönen, die in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, als eine Struktur, die in andere Tonlagen transponierbar ist. Es gilt also für Kant so etwas wie ein ästhetisches Gestaltprinzip. Das bleibt jedoch erstens zu vage und zweitens ist es unrealistisch. Die ästhetische Qualität eines barocken Gemäldes, eines Blumenbilds von Emil Nolde oder eines abstrakten Bildes von W.Kandinsky hängt wesentlich von den Farben ab. Würde man diese so verändern, daß man sie alle durch Beimischung von Weiß aufhellt, für sie ihre Komplementärfarben

²⁷ Man kann das so rekonstruieren, daß Kant prädikative und attributive Verwendungen des Wortes „schön“ unterscheidet: In attributiven Verwendungen wie „schönes Pferd“ oder „schönes Haus“ hängt der Sinn von „schön“ vom Substantiv ab; ein schönes Pferd zeichnet sich durch andere Eigenschaften aus als ein schönes Haus. Prädikativ wird das Wort verwendet, wo es zusammen mit der Kopula „sein“ das Prädikat bildet, also z.B. in „Dies ist schön“; hier hat das Wort einen festen Sinn, und in diesem Sinn ist es eine ästhetische Vokabel. Die grammatikalische Form des Satzes ist freilich nicht entscheidend: Der Sinn von „schön“ kann auch bei seiner Verwendung als Attribut kontextunabhängig sein. Der Test dafür ist, ob sich z.B. der Satz „Dies ist ein schönes Pferd“ synonym umformen läßt in „Dies ist ein Pferd und es ist schön“. Daß das nicht immer möglich ist, zeigen nichtästhetische Verwendungen von „schön“. Sagt man z.B. „Das ist eine schöne Bescherung“, so meint man damit nicht „Das ist eine Bescherung und es ist schön“. Vgl. dazu die analogen Bemerkungen zur Verwendung des Wortes „gut“ in Kutschera (1982), S.10f.

²⁸ Vgl. dazu KU, S.131.

substituiert oder ihren Weißanteil durch einen entsprechend hohen Schwarzanteil ersetzt, so blieben die Verhältnisse zwischen ihnen erhalten, nicht aber die ästhetische Qualität der Gemälde. Wenn aber jene Transformationen, bzgl. deren Schönheit invariant ist enger umgrenzt werden sollen, bleibt völlig offen, wie das zu geschehen hätte.

Der Begriff der Schönheit hat nun in der Tradition auch eine geistige Dimension. In den Aussagen Platons und des Neuplatonismus über das Schöne spiegelt sich noch dessen Verständnis, das uns bei Homer und in der alten griechischen Dichtung begegnet. Darin ist Schönheit kein bloß ästhetisches Phänomen im heutigen Sinn des Wortes. Das griechische Wort, das wir mit „schön“ übersetzen, ist *kalos*. Es bedeutet auch soviel wie „edel“, „(moralisch) gut“, „trefflich“, „rühmlich“, „geschickt“. Ebenso hat sein Gegensatz *aischros* nicht nur den Sinn von „häßlich“, sondern auch den von „schändlich“, „gemein“ und „ungeschickt“. Bei Homer sind alle bedeutenden Menschen schön, d.h. edel, der seiner Herkunft und seinem Charakter nach unedle Thersites ist hingegen häßlich. Das Ästhetische wurde nicht als eigener, autonomer Bereich gesehen, sondern Schönheit war mit anderen Werten eng verknüpft, so daß man eben z.B. einen Menschen nicht als schön, aber charakterlich minderwertig bezeichnen konnte. Das Ideal war die *Kalokagathia*, die Verbindung des Schönen, Edlen und Guten. Trotzdem war auch Schönheit in unserem Sinn für die Griechen ein zentraler Wert. Das zeigt sich in der Verbindung des Schönen mit dem Göttlichen in der griechischen Religion: Größe und Wert der Wirklichkeit wurden unter dem Aspekt der Schönheit erlebt, und so erschien der höchste Bereich des Seienden, die Welt der Götter, im höchsten Glanz. Hegel hat die griechische Religion als „Religion der Schönheit“ bezeichnet. Die Charakterisierung des Göttlichen durch das Schöne begegnet uns in *Ilias* und *Odyssee* immer wieder. Das Schöne hatte so eine deutlich religiöse Qualität.²⁹

²⁹ Das Göttliche war andererseits nicht nur Attribut der Götter, sondern der ganze Stoff der Welt war gewissermaßen mit goldenen Fäden des Göttlichen durchwebt. Das zeigt sich in der weiten Anwendung des Wortes „göttlich“

Auch Platon unterschied nicht zwischen „schön“ und „gut“. Für ihn fällt die Idee des Schönen mit jener des Guten zusammen, die ihm Ursprung alles Seienden ist. Auch bei ihm ist das Seiende im Grade seiner Wirklichkeit gut und schön. Die Stufen der Schönheit werden im *Symposion* (210e-212a) deutlich, in dem er den Aufstieg von der sinnlichen Schönheit der Körper über die Schönheit von Handlung und Sitten zur Schönheit der Erkenntnisse und endlich zur Idee der Schönheit schildert. Dabei wird sie zunehmend vergeistigt. Schönheit ist für Platon der Glanz des Guten und Wahren, an dem das sinnlich Schöne nur insofern teilhat, als es Abbild einer Idee, also eines geistigen Urbildes und Wertes ist. Er rückt so einerseits das Ideal der Schönheit ins Geistige hinauf, so hoch, daß sinnliche Schönheit dadurch fast entwertet zu werden scheint. Andererseits erhält das sinnlich Schöne durch seine Verbindung mit dem geistig Schönen und Guten wiederum einen besonderen Rang. Das wird auch in dem deutlich, was er über die Erfahrung des Schönen sagt. Dem Anblick des sinnlich Schönen antwortet der Eros, der für Platon die geistige Grundkraft ist, die Sehnsucht nach dem wahren Sein, dem Guten, nach Teilhabe am Ewigen, Göttlichen, wie er im „Phaidros“ sagt: Die Menschen, in denen die Erinnerung an das ehemals (vor der Einkörperung ihrer Seelen, die für Platon eine Einkörperung ist) geschauten Heiligen noch lebendig ist, entzückt ein Abbild des Dortigen, so daß sie ihrer selbst nicht mehr mächtig sind.³⁰ Nur wer die Dinge als Abbilder ewiger Urbilder begreift, versteht, daß dieser Eros sich nicht auf die empirischen Dinge selbst richtet, sondern auf die geistige Welt über den Erscheinungen. Die Erfahrung sinnlicher Schönheit vermittelt uns so eine Ahnung von der ewigen Welt des Geistigen, und darin liegt für Platon ihr Wert.

In seiner späten Philosophie hat Platon diese geistige Konzeption des Schönen zwar nicht aufgegeben, aber doch modifiziert. Im *Philebos* gesteht er auch dem Gefühl eine wichtige Rolle für die Erfahrung des Schönen zu und spricht ausführlicher von der Freude (*Hēdonē*) an sinnlicher Schönheit. Von den „unreinen“, körperlichen Genüssen, denen immer Unlust beigemischt ist, weil sie aus der Beseitigung

z.B. auf Menschen, auf Waffen, Wein und Brot. Alles Edle war von mehr oder minder „göttlicher“ Qualität. *Theios* bedeutet so nicht nur göttlich, sondern auch erhaben, herrlich, prachtvoll, außerordentlich, vortrefflich.

³⁰ *Symposium*, 250a-b.

eines schmerzlich empfundenen Mangels hervorgehen, unterscheidet er dort, wie wir schon sahen, die reinen Freuden, für die das nicht gilt. Er zählt dazu ästhetische Empfindungen wie Freude an Farben, Gestalten, Melodien, Gerüchen etc. sowie die Freude an Erkenntnissen.³¹ Dabei verbinden sich für Platon ästhetisch positive Empfindungen vor allem mit Strukturen, die einsichtig und begrifflich faßbar sind. Schön ist eine Ordnung im Bereich des Empirischen, die durch Maß und Proportion bewirkt wird, wie z.B. musikalische Konsonanzen.³² Die Gegenstände reiner Freuden erfahren wir nicht nur als relativ und bedingt, sondern als intrinsisch wertvoll.³³ Platon betont ferner, Freude sei Freude über etwas, keine ungegenständliche Empfindung; ihre Qualität hänge von ihrem Gegenstand ab, und nur das, was durch Maß und Norm bestimmt ist, könne Gegenstand wahrer *Hēdonē* sein. Da Maß und Norm durch Vernunft gesetzt bzw. erkannt werden, ist wahre oder reine *Hēdonē* immer eine vernunftgemäße, vernunftgeleitete, Einsicht einschließende Freude. Platon sieht also in den ästhetischen Gefühlen nichts Irrationales und betont, daß es vernünftige Gefühle gibt, eine echte Verbindung von Gefühl und Einsicht. Die Komponente der Einsicht hebt diese Gefühle aus dem Bereich des bloß Subjektiven, der bloßen Empfindung heraus. Wahre Freuden sind Freuden über etwas und die Realität des Gegenstandes vermittelt dem Gefühl Bestand, Objektivität und Kohärenz.

Die Ideen der mittleren Dialoge Platons über das Schöne sind im Neuplatonismus, dessen eigentlicher Begründer und zugleich bedeutendster Vertreter Plotin war, wieder aufgenommen, teilweise auch etwas modifiziert worden. In der Philosophie Plotins bildet die Ästhetik kein eigenes Thema. Er hat keine Theorie des Schönen oder der Kunst entwickelt, aber doch einige Bemerkungen zu ästhetischen Fragen gemacht, die erwähnenswert sind³⁴, zumal der Neuplatonismus die christliche Philosophie von Augustin bis hin zum hohen Mittelalter beherrscht hat. Plotin hat ein Bild der Gesamtwirklichkeit als einer Hierarchie entworfen, an deren Spitze das Eine steht, darunter der *Nous* (der Geist) als Kosmos der Ideen, dann die Weltseele, die körperliche Welt und als untere Grenze die Materie.

³¹ Vgl. auch *Republik*, 584b.

³² Vgl. *Philebos*, 51a ff, 64e; *Politikos*, 284b und *Timaios*, 87c.

³³ *Philebos*, 51c-d.

³⁴ Vgl. dazu insbesondere die Abhandlungen I,6 und V,8 in den *Enneaden*.

Die Potenz der Wirklichkeit nimmt dabei in der Folge der Stufen ab, und die Materie ist das „Nichtseiende“. Auch für Plotin ist das Geistige, die Welt der Ideen, das primär Schöne. Von dort ergießt es sich in stufenweiser Abschwächung durch die Hierarchie bis in die körperliche Welt. Schönheit ist für Plotin ein wichtiger ontologischer Begriff. Wie das Seiende – im Maße es wirklich ist – gut ist, so auch schön. In V.8,9 heißt es: „Das Schöne ist mit dem Sein identisch“. Während aber das Eine zugleich das Gute ist (das einzige intrinsisch Gute), wird es nicht als „das Schöne“ bezeichnet, vielmehr kommt in V.8 zum Ausdruck, daß Schönheit etwas ist, das erst mit dem Seienden, also mit dem *Nous* beginnt, und offenbar damit zu tun hat, daß Seiendes Erscheinendes (Gegenstand) für jemand ist. Schönheit ist, so könnte man sagen, der Glanz des erscheinenden Guten. Entscheidend für den Schönheitsbegriff Plotins ist, daß er das Intelligible nicht nur einbezieht, sondern daß für ihn der Grad und Glanz der Schönheit in der Hierarchie des Seienden nach oben hin zunimmt, daß das Schöne wesentlich als etwas aufgefaßt wird, was Geistigem zukommt. Wie seine Ontologie spiritualistisch ist, so auch seine Ästhetik. Das hat zur Folge, daß er das Sinnliche, die Körperwelt – für uns der primäre, wenn nicht der alleinige Ort des Schönen – ästhetisch ebenso entwertet wie ethisch und ontologisch. So spricht er z.B. von den Körpern als (durch die Formen an ihnen) „geschmückte Leichen“; es sind Schattenbilder, „Schatten im Dunkel der Materie“.³⁵ Dabei folgt Plotin zwar einerseits Platon, für den das Geistige ebenfalls schöner war als das Sinnliche, aber die Entwertung der Sinnenwelt ist bei ihm noch radikaler, und im Gegensatz zu Platon hat man bei Plotin auch nie den Eindruck, er habe ein Auge für sinnliche Schönheit gehabt. Eine weitere Parallele zu Platon besteht in der Auffassung des Schönen als Anstoß zum Aufstieg zum Geistigen, zu den Ideen und zum Guten. Im empirischen Bereich, sowohl in der Natur wie in der Kunst, ist für Plotin allein die Form schön, nicht die Materie. Er stützt sich dabei auf den Doppelsinn von *Eidos* als Aussehen und Gestalt einerseits und als Idee (Form, Spezies) andererseits, und geht so von der Schönheit der menschlichen Gestalt direkt zu jener der Idee des Menschen über. Seine Argumente für die Form als Träger

³⁵ Vgl. a.a.O. II.4 und III.6.

der Schönheit sind im übrigen wenig überzeugend. So sagt er z.B., Körper seien zusammengesetzt aus Form und Stoff; käme aber Schönheit dem Stoff zu, so „folglich“ nicht der Form und umgekehrt. Oder: Wäre an einer Statue der Stoff, etwa die Bronze schön, so auch der Bronzeklumpen, aus dem sie entstand. Oder: Wir sehen nicht die Dinge selbst, sondern Wahrnehmungsbilder von ihnen ³⁶; nicht die Dinge also sind schön, sondern die Wahrnehmungsbilder und die sind — gemäß der aristotelischen Lehre — Formen ohne den Stoff der realen Dinge.³⁷ Plotin übersieht also völlig den ästhetischen Wert des Stofflichen. Ein Ding ist um so schöner, je vollkommener es seiner Idee entspricht, sagt er in I,6. Das ergibt sich aus der Auffassung der Ideen als Idealtypen, als ideale Paradigmata, deren Idealität auch ästhetisch bestimmt wird. Schönheit wird also primär geistig erfaßt. Sie wird aber nach Plotin nicht am Gegenstand konstatiert, nicht als etwas uns Äußerliches beobachtet, sondern sie zeigt sich in der Harmonie zwischen Betrachter und Gegenstand. Für Plotin ist *Noēsis*, die geistige Schau — für ihn wie Platon die Idealform der Erkenntnis —, ein Vorgang, bei dem Subjekt und Gegenstand „eins werden“: Der Gegenstand wird in all seinen Bestimmungen aufgefaßt, er wird vollständig begriffen und in diesem Begreifen gleicht sich das Subjekt ihm an. Im geistigen Erfassen ist der Gegenstand etwas Gedachtes und darin besteht seine ganze Realität, meint Plotin. Das Subjekt bestimmt sich andererseits im Denken des Gegenstands auch selbst; es stellt sich gegenüber, was in ihm ist. Plotin behauptet die Einheit des *Nous* als Erkenntnis-subjekt mit der Welt der Ideen. Wie immer man das im einzelnen deuten mag, der Gegenstand geistiger Anschauung soll jedenfalls als etwas uns selbst Verwandtes und Zugehöriges erfahren werden. So auch in der Erfahrung des Schönen, in der sich die Seele in Harmonie mit dem Gegenstand befindet. Die Anziehungskraft, die das Schöne auf

³⁶ An anderer Stelle wendet sich Plotin freilich gegen diesen erkenntnistheoretischen Idealismus und spricht sich eher im Sinn eines Realismus aus, so z.B. in den *Enneaden* IV.6, wo er sagt, wir sähen nicht Abdrücke der Dinge in der Seele, sondern die Dinge draußen. Eine konsistente erkenntnistheoretische Position hat er nicht eingenommen.

³⁷ Vgl. a.a.O., V.8, 1–2.

uns ausübt, ist die des uns Verwandten.³⁸ Vor dem Häßlichen weichen wir dagegen als vor etwas Fremdem zurück. Plotin sagt daher auch, nur die schöne (oder gute) Seele sei fähig, das Schöne zu erfassen; je besser und reiner ein Mensch sei, je größer seine charakterliche Vollkommenheit, desto größer auch seine Sensibilität für das Schöne. Für uns fällt Moralisches und Ästhetisches sehr viel stärker auseinander; wir würden kaum sagen, moralisch gute Menschen seien für das Schöne besonders empfänglich. Für Plotin haben jedoch „schön“ und „gut“ noch einen Sinn, in dem sie sehr viel enger verwandt sind. Er betont andererseits aber auch das Staunen, die Erschütterung, ja Überwältigung, die das Schöne im Betrachter auslöst. Als schön erfahren wir also nicht immer nur das uns Vertraute, sondern in ästhetischem Erleben wird uns mit der Größe der Wirklichkeit auch die Größe unseres eigenen Geistes deutlich.

Für Plotin ist geistiges Erkennen immer intuitive Anschauung und er hat Geistiges nicht im Sinn des Verstandesmäßigen, Begrifflichen verstanden — diskursive Erkenntnis wertet er stark ab —, sondern als idealisiertes Sinnliches. Die Lichtmetaphorik z.B., mit der er es beschreibt, ist kein bloßes Bild: Licht ist ihm primär ein geistiges, kein physikalisches Phänomen. Von daher versteht sich seine ästhetische Sicht des Geistigen, oder umgekehrt seine spirituelle Sicht des Ästhetischen. Obwohl er die sinnliche Welt einerseits entwertet — auch ästhetisch, wie wir sahen —, taucht sie doch in neuem Gewande in der geistigen Welt wieder auf. Im entmaterialisierten, gewissermaßen gläsernen Kosmos der Ideen begegnen uns alle Dinge der empirischen Welt in spiritualisierter Form. Das Sinnliche wird also zunächst vom Geistigen getrennt und ausgeschlossen, um dann verwandelt im Kosmos der Ideen wieder aufzutreten.

Auch für Hegel war Schönheit kein auf das Sinnliche begrenztes Phänomen. Die eigentliche Schönheit findet sich nicht in der Natur, sondern allein in der Kunst; sie ist wesentlich ein geistiges Phänomen. Schönheit in der Kunst ist von höherem Rang als jene in der Natur, „denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um

³⁸ Das entspricht einer ästhetischen Version der stoischen Lehre von der *Oikeiōsis*, der Aneignung der Welt aus dem Gefühl der Verwandtschaft des menschlichen Geistes mit dem Weltlogos.

soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur“.³⁹ Auch die Erscheinungen in der Natur erhalten nach Hegel erst den Charakter der Schönheit, wenn wir sie auf geistige Inhalte beziehen (denen sie im Grunde freilich unangemessen sind). Die Schönheit hängt also wesentlich vom geistigen Gehalt der Sache ab, und die Aufgabe der Kunst als der eigentlichen Domäne des Schönen besteht darin, das Göttliche, das Absolute, das Geistige anschaulich darzustellen. Darin „ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre höchste Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen“.⁴⁰ Im Gegensatz zu Religion und Philosophie stellt die Kunst jedoch auch das Höchste sinnlich dar und bringt es so der Empfindung näher: „Die Form der sinnlichen Anschauung nun gehört der Kunst an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein hinstellt, und zwar einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfaßbar machen zu wollen; denn gerade die Einheit desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst“.⁴¹

Schön ist also nach Hegel das, worin ein geistiger Gehalt, eine „Idee“ anschaulich dargestellt wird. Physische Gegenstände sind nicht als solche schön, sondern nur als Ausdruck von etwas. ‚Schön‘ ist somit eigentlich ein Begriff, der sich nur auf intentionale Ausdrucksphänomene anwenden läßt und nur auf solche zutrifft, deren sinnliche Form (Erscheinung) ihrem Gehalt vollkommen angemessen ist. Hegel erkennt zwar auch eine Schönheit natürlicher Dinge an, da diese aber im intentionalen Sinn nichts ausdrücken, sondern in ihrer Regelmäßigkeit und einsichtigen Struktur allenfalls die Idee einer Gesetzmäßigkeit andeuten, handelt es sich dabei nur um eine unvollkommene Schönheit. Der höchste Grad natürlicher Schönheit ist der des menschlichen Leibes, der (nichtintentionaler) Aus-

³⁹ Hegel VÄ, Bd.13, S.15.

⁴⁰ A.ä.O., S.20f.

⁴¹ A.ä.O., S.140.

druck der Innerlichkeit des Menschen ist. Auch für Hegel fällt das Schöne mit dem Wahren (als dem wahrhaft Wirklichen) und Guten zusammen. Daher hängt die Schönheit eines Ausdrucks auch vom Rang seines Gehalts ab; die höchste Schönheit verbindet sich mit dem Ausdruck des Absoluten, Göttlichen.

Für unser Verständnis sind nur sinnlich wahrnehmbare Gegenstände schön und ihre Schönheit beruht auf ihrer Erscheinung. Das gilt auch für Hegel. Schön ist für ihn nur der sinnliche Ausdruck seelisch-geistiger Gehalte. Während wir aber von schönen Uhren, schönen Mänteln, schönen Beinen und schönen, wenn auch ausdruckslosen Gesichtern reden, also auch von einer rein sinnlichen Formenschönheit, wie N.Hartmann sagt, gehört für Hegel zur Schönheit eines Gegenstandes, daß sich in ihm auch ein seelisch-geistiger Gehalt zeigt, daß er also nicht nur die Sinne, sondern auch Gefühl und Geist anspricht. Er hat die großen Erfahrungen von Schönheit vor Augen, von denen etwa in Platons *Symposium* die Rede ist und in denen Größe und Wert der Wirklichkeit erlebt wird. Diese Dimension gehört auch zum Wort „schön“ und darin liegt sein spezifischer Sinn, in dem es nicht durch andere Vokabeln wie „gefällig“, „anmutig“, „reizend“ oder „hübsch“ ersetzt werden kann. In dieser Konzeption ist Schönheit kein bloß ästhetischer Begriff, keine Qualität, die allein von der sinnlichen Erscheinungsweise der Gegenstände abhängt. Damit wird nun die Problematik der Beschränkung des Ästhetischen auf die Erscheinungsweise deutlich. Die Theorie ästhetischer Begriffe wollte die Nachfolge der Theorie des Schönen antreten und deren Horizont auf das Erhabene, das Anmutige etc. erweitern. Nun zeigt sich aber, daß der Begriff des Schönen auch Dimensionen hat, die jenseits sinnlicher Erscheinungen liegen. Um sie anzuerkennen, braucht man Schönheit nicht so stark zu vergeistigen, wie das etwa Plotin getan hat. Für viele Autoren von der Antike bis zur Gegenwart hat Schönheit, speziell im Bereich der Kunst, etwas mit Ausdruck zu tun. Nach B.Croce ist nur der gelungene Ausdruck schön, Archibald Alison sagt in seinen *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790), schön sei ein Gegenstand, den wir als Zeichen oder Ausdruck einer wertvollen geistigen Qualität erfahren, nach Hegel ist, wie wir gerade sahen, nur das schön, worin ein geistiger Gehalt anschaulich dargestellt wird, und für N.Hartmann gilt: „Die Form ist schön, die ein

formendes Prinzip erscheinen läßt“.⁴² Dieses Prinzip kann verschiedenen Schichten angehören — von ihnen war schon in 1.3 die Rede — und Hartmann unterscheidet Grade der Schönheit (bzw. verschiedene Schönheitsbegriffe) nach der Höhe der Schicht, der das „formende Prinzip“ angehört. Einbezogen sind immer die unteren Schichten, da ja die höheren jeweils die unteren prägen. In jedem Fall ist also auch die Schönheit der sinnlichen Form, die „Formschönheit“ relevant, aber bei höheren Graden der Schönheit ist es ein geistiges „Prinzip“, das die Form der Erscheinung prägt. Schönheit hat also immer etwas mit sinnlicher Erscheinung und äußerer Form zu tun, aber sie hängt auch davon ab, was so erscheint und was sich in der Form ausdrückt oder durch sie ausgedrückt wird. Die Schönheit einer Novelle ist nicht nur eine Sache ihrer äußeren Sprachgestalt und deren Ausdruckswert — die kommen bei der Lektüre kaum zur Geltung —, sondern ihres Inhalts und Gehalts. Die Schönheit von Rembrandts *Judenbraut* liegt nicht nur in den Farben und ihrer Verteilung auf der Leinwand, sondern in der dargestellten Szene, in dem Gefühl der Brautleute, das sich in ihrem Blick und ihrer Haltung ausdrückt. In diesem Sinn ist Schönheit also keine rein ästhetische Sache.

Das Ästhetische ist eine Erfindung der Neuzeit. Es ist Produkt einer Reaktion gegen den Intellektualismus jener barocken Kunst, die vorgegebene Inhalte (z.B. moralischer, mythologischer oder historischer Art) malerisch oder poetisch umkleidete oder ihre Sinngehalte vorwiegend auf allegorischem und symbolischem Weg vermittelte. Demgegenüber wurde nun der Eigenwert der sinnlichen Form betont. Der Intention nach sollte ästhetische Erfahrung den Rahmen für Naturerleben (als Gegensatz zur Naturbeobachtung) und Kunstbetrachtung bilden. Auch dazu sind aber die Grenzen des Ästhetischen zu eng. Sowohl im Naturerleben wie in der Kunstbetrachtung spielt der intentionale Ausdruck von Seelisch-Geistigem eine wichtige Rolle, nicht nur die Erscheinungsweise der Gegenstände. Dem Naturerleben liegt, wie wir in 1.1 sahen, oft eine mehr oder minder ausgeprägte panpsychistische Sicht zugrunde, in welcher der Ausdruckswert der Dinge sich als intentionaler Ausdruck präsentiert. Und die Betrachtung von Werken der Dichtung oder der gegenständ-

⁴² Hartmann (1953), Kap.17, hier S.253.

lichen bildenden Kunst gilt auch dem, was sie darstellen und i.e.S. ausdrücken, und dem Verhältnis von Inhalt bzw. Gehalt und Form, nicht nur der äußeren Form und ihrem Ausdruckswert — auf die Mängel einer rein ästhetischen Kunstbetrachtung gehen wir in 3.1 genauer ein.

Man kann nicht einmal sagen, ästhetische Erfahrung bilde einen selbständigen Teil des Natur- und Kunsterlebens. Erscheinung ist immer Erscheinung von etwas, und unsere Kenntnisse über den Gegenstand beeinflussen die Art und Weise, wie er uns erscheint. H. Osborne hat dazu folgendes Beispiel angeführt: Der ästhetische Eindruck der Lebenskraft, den ein gesund und stark aussehender Baum macht, verschwindet, wenn man erfährt, daß sein Stamm von innen her schon stark verfault ist.⁴³ Osborne meint freilich, dieses Wissen hindere nur die Wiederherstellung des ursprünglichen Eindrucks, ergebe jedoch keine andere ästhetische Empfindung. Aber dann ist der Eindruck jedenfalls doch abhängig von unserem Wissen. Im Erleben der sinnlichen Erscheinungsweise einer Blüte kommt es zwar nicht auf spezielle botanische Kenntnisse an, aber die Tatsache, daß es sich um eine Blüte handelt, trägt doch zum Ausdruckswert der Erscheinung bei ebenso wie der symbolische Sinn z.B. im Fall einer Rose. Die Form eines Bechers ergibt sich aus seiner Funktion und die wird in der Form anschaulich mit aufgefaßt. Den Rhythmus eines Gedichts kann man nicht erfassen ohne auf den Sinn der Wörter zu achten. Der ästhetische Eindruck eines Gemäldes wird von Farben, Formen und Komposition getragen, bei einem gegenständlichen Bild sehen wir aber nicht Farben und Form auf einer Leinwand, sondern wir sehen durch sie hindurch das Dargestellte. Wir sehen die Farben nicht als aufgetragene Pigmente, sondern z.B. als Licht und Schatten, und die Komposition nicht als Gliederung der Fläche, sondern als Ordnung der dargestellten Körper im dargestellten Raum. Achtet man nur auf die Leinwand, so ist ein abstraktes Bild von Piet Mondrian besser komponiert als Rembrandts *Judenbraut*, da das „formende Prinzip“ des ersteren in der Oberfläche liegt, während das des letzteren im seelisch-geistigen Bereich zu suchen ist, der auf dieser Ebene der Betrachtung gar nicht zur Geltung kommt. Deutlicher wird das noch an Bruegels *Aufstieg zum Kalvarienberg* (Wien,

⁴³ Vgl. Osborne (1970), S.33f.

Kunsthistorisches Museum). Eine ästhetische Betrachtung der Bildfläche wird hier wenig mehr ergeben als den Eindruck eines kühlen Blau und Weiß im oberen Viertel, kleiner bunter Flecke auf einem hellbraunen Grund in der Mitte und größeren Farbflächen unten. Der Eindruck ist der einer disparaten, wogenden Buntheit ohne beherrschende Gliederungen. In gegenständlicher Auffassung sieht man statt der bunten Flecke ein buntes Gewimmel vieler Figuren im Mittel- und Hintergrund, und abgesondert im Vordergrund der rechten Bildhälfte eine Gruppe von Trauernden. Da der Titel besagt, was man zu erwarten hat, findet man bei genauerem Zusehen im Zentrum den unter der Last des Kreuzes gefallen Christus und links die Szene der gewaltsamen Rekrutierung Simons von Kyrene. Rechts oben, ganz im Hintergrund entdeckt man einen von Schaulustigen schon dicht umdrängten Platz mit zwei Kreuzen. Es ließe sich bei dieser Betrachtung sicher manches über Farben und Komposition sagen, aber immer noch nicht viel Relevantes. Der Sinngehalt des Bildes und damit auch das Prinzip seiner Konstruktion kommt erst auf der Ebene des Gehalts zum Vorschein: Das Leiden Christi geht unter im allgemeinen Treiben, die Anteilnahme beschränkt sich auf eine kleine, abseits stehende Gruppe; die anderen, sofern sie sich überhaupt für das Geschehen interessieren, sind aus Neugier und Sensationslust zur Hinrichtungsstätte unterwegs. Das Bild Bruegels steht so im Gegensatz zu den üblichen Darstellungen des Themas, welche die welt- und heilsgeschichtliche Bedeutung des Todes Christi herausstellen, während hier seine Verlorenheit im Treiben einer heillos bleibenden Welt gezeigt wird. Eine rein ästhetische Betrachtung wird also diesem Bild nicht entfernt gerecht und zudem hängt das Verstehen seiner Form vom Erfassen seines Gehalts ab. Form ist eben in gegenständlicher Kunst nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck und daher nur von diesem her verständlich.

Im Sinn der ursprünglichen Intentionen der Theorie des Ästhetischen, einen allgemeinen Rahmen für Natur- und Kunsterleben und insbesondere für die Erfahrung des Schönen zu liefern, läge es daher nahe, den Begriff der ästhetischen Erfahrung zu erweitern. Wie schon für N.Hartmanns Konzeption betont wurde, würde er damit jedoch praktisch in den allgemeinen Begriff des Erlebens übergehen, also überflüssig werden. Thema ästhetischer Erfahrung ist nun einmal nach allgemeinem Verständnis die sinnliche Erscheinungsweise der Gegenstände und nur in dieser Charakterisierung gewinnt sie eigene

Konturen. In dieser Beschränkung hat der Begriff ästhetischer Erfahrung trotz seines engen Horizonts seinen Nutzen, denn es gibt eben Erfahrungen, die man eindeutig als ästhetisch bezeichnen kann, und dafür bräuchte man auch dann eine Bezeichnung, wenn man das Wort „ästhetisch“ anders erklären würde. Daher kann es nicht darum gehen, den Begriff zu erweitern, sondern nur darum, sich der Grenzen ästhetischer Betrachtung bewußt zu werden: Die Mängel liegen nicht im Begriff des Ästhetischen, sondern in der Ansicht, Natur- und Kunsterleben seien rein ästhetische Erfahrungen.

2.3 Die Objektivität ästhetischer Urteile

Ästhetische Urteile sind solche, die den Gehalt ästhetischer Erfahrung beschreiben.¹ Wie wir schon oben bei der Diskussion ästhetischer Begriffe gesagt haben, gehören dazu auch Urteile über Farben, Formen, Bewegungen etc. von Dingen, die deren physikalische Eigenschaften angeben. Spezifisch ästhetische Urteile sind solche über expressive Qualitäten der Dinge und wertende Urteile mit Prädikaten, wie sie im letzten Abschnitt als Beispiele ästhetischer Begriffe unter (1) bis (3) aufgeführt wurden. In diesem und dem folgenden Abschnitt geht es um spezifisch ästhetische Urteile. Im Sinn der Bemerkungen in 2.2 ist zu betonen, daß nicht alle solche Urteile Werturteile sind und daß ästhetische Werturteile häufig auch deskriptive Komponenten haben.

Im Zusammenhang mit ästhetischen Urteilen sind nun vor allem folgende beiden Fragen von zentraler Bedeutung, die ihren epistemologischen Status betreffen:

1. Kann man, und wenn ja: in welchem Sinn kann man ästhetische Urteile als „objektiv“ bezeichnen?
2. Lassen sie sich, und wenn ja: wie lassen sie sich rechtfertigen?

¹ In der Literatur findet sich, wie bereits erwähnt wurde, häufig die Erklärung, (spezifisch) ästhetische Urteile seien solche, die auf dem Geschmack beruhen (vgl. z.B. Sibley (1965)). Unter *Geschmack* versteht man aber häufig das Vermögen ästhetischer Beurteilung und dann ist diese Bestimmung ebenso zirkulär wie die in 2.1 erwähnte Charakterisierung ästhetischer Erfahrung als Erfahrung mit dem „ästhetischen Sinn“ (als Vermögen ästhetischer Erfahrung).

Beide Fragen sind in der Literatur heftig umstritten. Wir wollen in diesem Abschnitt die erste diskutieren, deren Beantwortung Voraussetzung für die Klärung der zweiten ist, wie wir gleich sehen werden.

Man kann ästhetische Urteile nur dann als „objektiv“ bezeichnen, wenn sie Behauptungen sind, also wahr oder falsch. Wie im Fall der Ethik stehen sich auch in der Ästhetik bzgl. dieser Frage zwei Typen von Theorien gegenüber:² *Kognitivistische Theorien* behaupten, ästhetische Urteile seien Behauptungen, *nichtkognitivistische Theorien*, das sei nicht der Fall. Der Nichtkognitivismus hat radikale Konsequenzen: Sind ästhetische Aussagen weder wahr noch falsch, so lassen sie sich nicht rechtfertigen – jedenfalls nicht im normalen Sinn einer Rechtfertigung ihres Wahrheitsanspruchs. Die Theorie des Ästhetischen beschränkt sich dann auf den Nachweis, daß ästhetische Aussagen keine Behauptungen sind, und damit ist sie auch schon am Ende; mehr gibt es für sie nicht zu sagen. Darüber hinaus kann es nur psychologische Theorien ästhetischen Empfindens geben. Nichtkognitivistische Theorien gehen von der Tatsache aus, daß nicht alle Sätze mit der grammatikalischen Gestalt von Aussagesätzen auch Behauptungssätze sind, daß die Funktion einer Äußerung sich nicht immer aus ihrer sprachlichen Form ablesen läßt. Insbesondere können Sätze, die primär der Kundgabe oder einem Appell dienen, als Behauptungssätze formuliert sein.³ Die zentrale Behauptung nichtkognitivistischer Theorien ist es nun, daß das auch bei ästhetischen Aussagen der Fall ist: Sage ich: „Dies ist schön“, so behaupte ich nichts über die Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern ich bringe nur meine gefühlsmäßige Einstellung zu ihm zum Ausdruck oder appelliere an den Hörer, sich diese Einstellung zu eigen zu machen oder suche in ihm ähnliche Gefühle zu evozieren.

Den ersten Schritt zu dieser Deutung haben C.K.Ogden und I.A.Richards in (1923) getan. Sie gehen dabei von einer behavioristischen Semiotik aus, die aber in unserem Zusammenhang ohne Interesse ist, und unterscheiden nicht zwischen emotiver (expressiver) und evokativer Bedeutung. Richards meint nun, im poetischen Sprachgebrauch sei die kognitive (d.h. die deskriptive) Funktion der Sprache ganz ihrer emotiven (bzw. evokativen) Funktion untergeordnet und

² Vgl. dazu Kutschera (1982), Kap.2.

³ Zu Kundgabe und Appell im Sinne K.Bühlers vgl. den Abschnitt 1.2.

Entsprechendes gelte auch für nicht verbale Sprachen, wie die der bildenden Kunst und der Musik.⁴ Die semiotische Hauptfunktion von Äußerungen wird so bestimmt, daß solche, die einen Wahrheitswert haben (also wahr oder falsch sind) und bei denen es auf diesen Wahrheitswert ankommt, eine kognitive Funktion haben, während andere Äußerungen, die entweder von vornherein keinen Wahrheitswert haben, weil sie nicht die Form von Behauptungssätzen haben (wie Ausrufe oder Aufforderungen), oder die zwar von dieser Form sind, bei denen aber der Wahrheitswert keine Rolle spielt, die also nicht als Behauptungen gemeint sind, nichtkognitive Funktionen haben.⁵ Poetische Aussagen sind nun aber keine ästhetischen Urteile. Die kommen vor allem in der Kunstkritik vor, und Kritik wie auch Ästhetik im allgemeinen, ist nach Richards – in der von ihm projektierten Form – eine exakte Wissenschaft. Der Wert eines Kunstwerks bemißt sich nach ihm daran, ob es wertvolle (gefühlsmäßige) Erfahrungen ausdrückt. Jede Erfahrung besteht aus emotiven Impulsen, und den höchsten Wert sollen jene Erfahrungen haben, in denen möglichst viele verschiedene Impulse im Gleichgewicht miteinander stehen.⁶ Die Theorie des Ästhetischen ist demnach Teil der Psychologie, denn die verschiedenen emotiven Impulse sind psychologisch zu beschreibende und zu messende Phänomene, und ebenso ist ihr Gleichgewicht ein mit psychologischen Begriffen zu definierender seelischer Zustand.

Die Theorie von Richards ist noch keine nichtkognitivistische Theorie des Ästhetischen im Sinne unserer Bestimmung. Sie besagt nicht, daß ästhetische Urteile nichtkognitiv sind, sondern nur, daß das für die Aussagen der Kunst, also z.B. für poetische Texte gilt. Er sagt: „A poem tells us, or should tell us, nothing“.⁷ Auch das ist jedoch kaum haltbar. Es gibt Gedichte wie z.B. Goethes *Das Göttliche* („Edel sei der Mensch,...“) oder Schillers *Worte des Glaubens* („Drei Worte nenn ich euch, inhaltsschwer,...“), in denen durchaus etwas behauptet wird, die einen Wahrheitsanspruch erheben. Dichtung ist natürlich oft Erdichtung, d.h. sie beansprucht nicht, wahre Begeben-

⁴ Vgl. Ogden und Richards (1923), S.236 und Richards (1924), S.216.

⁵ Daneben gibt es für Ogden und Richards wie für Bühler auch Mischformen, also Äußerungen, die sowohl kognitive wie nichtkognitive Funktion haben.

⁶ Vgl. Richards (1924), S.197.

⁷ Ogden und Richards (1923), S.158.

heiten darzustellen. Aber auch eine Erzählung fiktiver Begebenheiten wie Raabes *Stopfkuchen* läßt sich nicht bloß als Ausdruck der Gefühle des Autors verstehen, als Appell an den Leser, sich gewisse Einstellungen zu eigen zu machen oder als Versuch, Gefühle im Leser zu evozieren. Es ging Raabe vielmehr darum, am Beispiel der Personen und Vorgänge, von denen er erzählt, Aussagen über das menschliche Leben zu machen, dessen Verfaßtheit darin deutlich werden zu lassen, und unter diesem Aspekt kann man durchaus von Wahrheit auch im Bereich der Erdichtung reden. Im übrigen liefert Richards keine diskutablen Argumente für seine These vom ausschließlich nichtkognitiven Sinn poetischer Texte. Für ästhetische Aussagen schlägt er hingegen eine naturalistische, psychologische Deutung vor.⁸

Eine nichtkognitivistische Theorie des Ästhetischen in unserem Sinn ergibt sich erst dort, wo ästhetische Aussagen nicht als Behauptungen aufgefaßt werden. Das ist bei A.J.Ayer in (1936), Kap.VI der Fall, der darin Gedanken aus R.Carnaps *Philosophy and Logical Syntax* (1935) aufgenommen hat. Er geht auf ästhetische Aussagen freilich nur sehr kurz ein und sagt im Grunde lediglich, sie seien entsprechend zu analysieren wie ethische⁹: „As we have already said, our conclusions about the nature of ethics apply to aesthetics also. Aesthetic terms are used in exactly the same way as ethical terms. Such aesthetic words as „beautiful“ and „hideous“ are employed, as ethical words are employed, not to make statements of fact, but simply to express certain feelings and evoke a certain response. It follows, as in ethics, that there is no sense in attributing objective validity to aesthetic judgements, and no possibility of arguing about questions of value in aesthetics, but only about questions of fact. A scientific treatment of aesthetics would show us what in general were the causes of aesthetic feeling, why various societies produced and admired the works of art they did, why taste varies as it does within a given society, and so forth. And these are ordinary psychological or sociological questions. They have, of course, little or nothing to do with aesthetic criticism as we understand it. But that is because the purpose of aesthetic criticism is not so much to give knowledge as to communicate emotion. The critic, by calling attention to certain

⁸ Richards unterscheidet freilich nicht konsequent zwischen ästhetischen und poetischen Aussagen. Vgl. z.B. (1923), S.147.

⁹ Vgl. dazu auch die Darstellung in Kutschera (1982), S.94f.

features of the work under review, and expressing his own feelings about them, endeavours to make us share his attitude towards the work as a whole. The only relevant propositions that he formulates are propositions describing the nature of the work. And these are plain records of fact. We conclude, therefore, that there is nothing in aesthetics, any more than there is in ethics, to justify the view that it embodies a unique type of knowledge".¹⁰

Eine nichtkognitivistische Deutung ästhetischer Aussagen hat auch Ch.L.Stevenson, einer der Hauptvertreter des ethischen Nichtkognitivismus, in (1950) vorgeschlagen. Er meint dort, eine Aussage der Gestalt (a): „Das Kunstwerk X hat die ästhetische Qualität Q “ sei zu deuten im Sinn von (b): „ X erscheint als Q , wenn X richtig betrachtet wird“. Dabei soll „richtig betrachtet werden“ soviel besagen wie „in jener Art betrachtet werden, die kultiviert und aufrechterhalten werden soll von jenen, die den Gegenstand sorgfältig und in ästhetischer Einstellung betrachten wollen“. ¹¹ Stevenson behauptet, diese Deutung sei nicht zirkulär, da das Prädikat „ Q “ in (b), im Kontext von „erscheinen als“ in anderem Sinn verwendet werde als in (a). Er sieht eine Analogie zwischen seiner Deutung und der Erklärung (c): „ X ist rot genau dann, wenn X bei richtiger Betrachtung als rot erscheint (empfunden wird)“. Der Unterschied zwischen (b) und (c) liege allein darin, daß „richtig“ sich in (c) durch Bezugnahme auf Normalbedingungen definieren läßt, also deskriptiv, während das für (b) nicht der Fall sei; hier habe „richtig“ den Charakter eines empfehlenden Ausdrucks: X wird richtig betrachtet, wenn es so betrachtet wird, wie es (unter ästhetischem Aspekt) nach Auffassung des Sprechers betrachtet werden soll. Daher sei (a) keine Behauptung, sondern eine Empfehlung, so daß eine explizit performative Paraphrase (im Sinn der Sprechakttheorie) von (a) etwa so lauten würde (d): „Ich empfehle dir hiermit, X so zu betrachten, daß es dir als Q erscheint“.

Stevenson hat keine brauchbare Begründung für seine Deutung von (a) im Sinn von (b) angegeben. Er sagt nur, dasselbe Kunstwerk lasse sich ästhetisch immer auf verschiedene Arten betrachten — er

¹⁰ Ayer (1936), Kap.VI, S.103f.

¹¹ Vgl. Stevenson (1950), S.373.

meint wohl interpretieren ¹² —, und der Kritiker müsse sich für eine entscheiden, nicht willkürlich zwar, denn er könne oft Gründe für seine Betrachtung (Deutung) angeben, aber nie hinreichende, so daß immer ein Element der Deizision oder der subjektiven Präferenz bliebe. Da die ästhetische Betrachtungsweise (Deutung) aus einer Wahl hervorgehe, seien ästhetische Aussagen als Aussagen über Aspekte des Kunstwerkes, die sich aus dieser Betrachtung ergeben, Empfehlungen.

All das ist nun aber wenig überzeugend. Erstens determiniert weder die Betrachtungsweise noch die Deutung eines Kunstwerks dessen ästhetische Qualitäten, die sich dabei ergeben, und die Qualitäten hängen auch nicht immer und insbesondere nicht alle von der Deutung bzw. Betrachtung ab. Ästhetische Eigenschaften eines Gemäldes, wie die Harmonie seiner Farben, sind weitgehend invariant gegenüber seiner Interpretation. Auch in Fällen, in denen eine ästhetische Qualität von der Deutung abhängt, folgt sie nicht aus ihr, sondern wir stellen fest, daß sie sich bei dieser Deutung zeigt. Das ist aber eine Behauptung, keine Empfehlung. Zweitens ergibt der Satz (d) keinen vernünftigen Sinn. Man kann sagen: „Ich empfehle dir hiermit, *X* aus so großer Nähe zu betrachten, daß du alle Details erkennen kannst“ aber nicht: „Ich empfehle dir hiermit, *X* so zu betrachten, daß es dir als schön erscheint“. Das Kunstwerk ist (bei einer gewissen Deutung) schön oder es ist nicht schön. Man kann also nur sagen: „Deute es so, und du wirst die Schönheit bemerken“. Das ist aber keine bloße Empfehlung, sondern eine Empfehlung, verbunden mit einer Behauptung, die impliziert, daß das Werk (bei dieser Deutung) tatsächlich schön ist.¹³ Drittens setzt das Verständnis des Ausdrucks „als *Q* erscheinen“ das Verständnis des Prädikats „*Q*“ voraus.¹⁴ Wer nicht weiß, was „rot“ bedeutet, weiß auch nicht, was „als rot erscheinen“ besagt, und wer nicht weiß, was „schön“ bedeutet, weiß auch nicht, was „als schön erscheinen“ besagt. Man kann also (a) nicht zirkelfrei durch (b) erklären. Stevenson sucht das dadurch zu verschleiern, daß er für „*Q*“ in (a) „*Q_c*“ setzt und in (b) „*Q_s*“, aber er sagt doch, daß es („in der Regel“) dasselbe Prädikat

¹² Diese Vermutung legt jedenfalls das einzige Beispiel nahe, das er diskutiert. Vgl. a.a.O., S.358.

¹³ Zur Deutung ästhetischer Aussagen als Empfehlungen vgl.a. B.Heyl (1943).

¹⁴ Vgl. dazu Kutschera (1981), 5.3 (S.234f).

sei und unternimmt nichts, um den behaupteten Sinnunterschied zu verdeutlichen.

Nach Margaret Macdonald ist ein ästhetisches Urteil- sie versteht darunter wertende Urteile der Kunstkritik – ein *Verdikt*, ähnlich wie der Spruch eines Richters.¹⁵ Wie dieser sei es nicht wahr oder falsch, beweisbar und widerlegbar, sondern nur gerechtfertigt oder ungerechtfertigt, gerecht oder ungerecht. Sie sagt aber nicht, wann ein solches Verdikt gerechtfertigt oder gerecht ist. Der Vergleich ist zudem unbrauchbar: Der Schuldspruch eines Richters ist eine sog. Tatsachenentscheidung, also eine Feststellung, die im Verfahren nicht mehr angezweifelt werden kann. Ein solches Verfahren, das bestimmte Feststellungen gewisser Personen als unanfechtbar auszeichnet, fehlt in der Kunstkritik jedoch. Ferner ist ein Urteil des Richters gerechtfertigt, wenn es richtig ist oder jedenfalls durch die Tatsachen ausreichend gestützt ist, die sich in der Beweisaufnahme ergeben haben. Ein richterlicher Schuldspruch hat also durchaus einen kognitiven Sinn, und daher wären ästhetische Urteile nur bei einer kognitivistischen Deutung damit vergleichbar. Gerecht ist endlich nur die Strafe, die der Richter verhängt, aber von Strafzumessungen kann in der Kunstkritik nicht die Rede sein.

Die Suche nach Argumenten für den ästhetischen Nichtkognitivismus bringt nicht viel zutage, insbesondere nichts, was gegenüber der nichtkognitivistischen Ethik neu wäre.¹⁶ Ayer hat ein Argument für die nichtkognitive Deutung von Wertaussagen angegeben, das zumindest ästhetische Werturteile betrifft und sich auf eine Version des empiristischen Sinnkriteriums stützt. Danach haben nichtanalytische Sätze nur dann einen kognitiven Sinn, wenn sie sich durch Beobachtungen entscheiden oder zumindest positiv oder negativ bestätigen lassen.¹⁷ In allen solchen Kriterien wird nun aber die Sprache, in der Beobachtungen formuliert werden, als eine nichtnormative Sprache bestimmt, d.h. als Sprache ohne wertende (oder präskriptive) Vokabeln. Daher werden nach den Kriterien auch nur nichtnormative Sätze als kognitiv sinnvoll ausgezeichnet, denn nur solche Sätze folgen im Sinne des Humeschen Gesetzes logisch aus nichtnormativen Sätzen bzw. lassen sich im Sinn der verwendeten

¹⁵ Vgl. Macdonald (1954).

¹⁶ Vgl. Kutschera (1982), Kap.3.

¹⁷ Vgl. a.a.O. S.99f.

Bestätigungsbegriffe durch nichtnormative Aussagen bestätigen. Der Nichtkognitivismus ist danach aber lediglich eine triviale Folgerung aus einer unbegründeten Vorentscheidung. Empiristische Sinnkriterien allein liefern kein vernünftiges Argument dafür, daß normative Sätze nichtkognitiv sind. Es müßte vielmehr gezeigt werden, daß sich einfache normative Sätze nicht als Beobachtungssätze auffassen lassen. Aber selbst dann wäre das Argument noch nicht stichhaltig, da sich die empiristischen Sinnkriterien selbst im Bereich nichtnormativer Sätze als unbrauchbar erwiesen haben.

Zwei der Argumente für den ethischen Nichtkognitivismus lassen sich wie folgt auf die Ästhetik übertragen:

Normative Aussagen haben im Gegensatz zu kognitiven wesentlich einen expressiven oder evokativen Gehalt. Mit ästhetischen Wertaussagen bringt man auch seinen Gefallen und seine positive Einstellung zum Ausdruck. Das ist richtig, aber ebenso bringt man mit dem eindeutig deskriptiven Urteil „Dies ist rot“ auch seine Überzeugung zum Ausdruck, daß es sich tatsächlich so verhält. Aus dem Vorhandensein expressiver Bedeutungskomponenten in Sätzen folgt nicht, daß sie keine kognitive Bedeutung haben und keinen Wahrheitswert. Die Aussage „Dieser Köter ist bissig“ hat – im Gegensatz zu „Der Hund ist bissig“ – eine klare expressive, wertende Bedeutung, sie hat daneben aber auch einen kognitiven Sinn und einen Wahrheitswert.

Ferner hat man darauf hingewiesen, daß das Wort „schön“ in verschiedenen Kontexten ganz verschiedenes beinhaltet: Eine schöne Vase zeichnet sich durch andere Qualitäten aus als eine schöne Sonate, ein schöner Tanz oder ein schönes Gedicht. Der allen Verwendungsweisen gemeinsame Sinn des Wortes, sagt man, kann daher kein deskriptiver, sondern nur ein expressiver oder evokativer sein.¹⁸ Dieses Argument beruht jedoch auf einer Äquivokation im Wort „deskriptiv“: Aus dem Fehlen eines deskriptiven als eines nichtwertenden Sinns, wird auf das Fehlen eines deskriptiven als eines kognitiven Sinns geschlossen. Daß Kognitiv mit Nichtwertend zusammenfällt, war aber gerade zu zeigen! Zudem teilt das Wort „schön“ die

¹⁸ Schon R.Knight meint in seinem Buch *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805), das Wort „schön“ sei ein allgemeines Prädikat der Zustimmung mit einer höchst vagen und weiten Bedeutung, das unterschiedslos auf fast alles angewandt werde, was gefällt.

Kontextabhängigkeit mit vielen anderen Wörtern wie „groß“ (eine große Maus ist von anderen Dimensionen als eine große Stadt) oder „schwer“ (ein schweres Motorrad ist leichter als ein schwerer Panzer), denen man den kognitiven Sinn nicht abspricht. Kontextunabhängige Prädikate sind in der normalen Sprache eher selten. Endlich wählt das Argument mit dem Wort „schön“ gerade das allgemeinste ästhetische Wertprädikat, das, wie wir sahen, entsprechend inhaltsarm ist. Prädikate wie „zierlich“ oder „plump“ haben hingegen auch deutliche kognitive Komponenten.

Eine Kritik der Argumente für die These des Nichtkognitivismus ist nun noch keine Kritik dieser These selbst. Dazu wollen wir nun übergehen und uns der Kürze wegen auf expressive Deutungen ästhetischer Urteile beschränken.¹⁹ Eine Aussage (a): „Dies ist schön“ bringt danach das Gefallen des Sprechers am Gegenstand zum Ausdruck. Eine explizit performative Paraphrase von (a) wäre also (b): „Hiermit bringe ich mein Gefallen an diesem Gegenstand zum Ausdruck“. Die Synonymität von (a) und (b) ist ein Test dafür, ob (a) tatsächlich den behaupteten expressiven Sinn hat. Von einer Synonymität der beiden Sätze kann aber keine Rede sein, denn erstens gefallen uns auch Dinge, die wir selbst nicht als „schön“ bezeichnen würden. Man kann z.B. durchaus Gefallen an einer gewissen Form der Unterhaltungsmusik haben, ohne sie deshalb als schön anzusehen. Wenn man zum Ausdruck bringt, daß einem ein Musikstück gefällt, so beansprucht man damit nicht, daß es strengerem Maßstäben der Schönheit oder der Kunstkritik standhält. Umgekehrt kann man die ästhetische Qualität eines Kunstwerks durchaus erkennen, ohne daß es einem gefällt. „Schön“ bedeutet eben nicht dasselbe wie „gefällig“.²⁰ Noch deutlicher wird der Sinnunterschied bei anderen ästheti-

¹⁹ Die folgenden Argumente entsprechen wieder jenen gegen den ethischen Nichtkognitivismus, vgl. (1982), 3.4.

²⁰ Das betont auch I.A.Richards in (1924), S.176. Er sagt: „A critic should often be in a position to say, 'I don't like this but I know it is good'." Das paßt freilich schlecht zur Theorie, die er in (1923) vertritt, wie auch zu der subjektivistischen, die er — anscheinend ohne den Unterschied zu bemerken — in (1924) entwickelt. Dort heißt es, „X ist schön“ bedeute soviel wie „X bewirkt eine Erfahrung in uns, die in gewisser Weise wertvoll ist“ (S.13); es sei falsche Projektion unserer Empfindungen, das Wort „schön“ auf Dinge anzuwenden, es charakterisiere nur Erfahrungsweisen. Die Grammatik täusche

schen Prädikaten. So hat die Aussage (c): „Dieses Mädchen hat eine zierliche Gestalt“ einen kognitiven Sinn, der durch (d): „Hiermit bringe ich mein Gefallen an der Gestalt dieses Mädchens zum Ausdruck“ nicht wiedergegeben wird. (c) und (d) sind offenbar nicht synonym, denn die Aussage, das Mädchen sei groß und üppig widerspricht (c), aber nicht (d). Man müßte hier den nichtästhetischen (genauer: den nicht *spezifisch* ästhetischen) Inhalt von „zierlich“ (in Anwendung auf Mädchengestalten) als eine Qualität *N* vom (spezifisch) ästhetischen Sinn des Wortes trennen können, so daß man statt (d) die Paraphrase wählen kann: „Hiermit bringe ich meinen Gefallen an der Gestalt dieses Mädchens zum Ausdruck. Sie ist eine *N*-Gestalt“. Notwendige und hinreichende nichtästhetische Kriterien für Zierlichkeit sind jedoch nicht in Sicht; Gestalteigenschaft und ästhetische Qualität sind im Wort unauflöslich miteinander verbunden. Von einer Synonymität von (a) und (b) kann zweitens auch aus dem Grund nicht die Rede sein, weil sich „ist schön“ und „gefällt mir“ in komplexeren Kontexten nicht durcheinander ersetzen lassen. Bei einer expressiven Paraphrase der Aussage „Ich glaube, daß der Psykter mit den Silenen in London eines der schönsten Werke des Duris ist“ müßte der Ausdruck „Hiermit bringe ich meinen Gefallen an ... zum Ausdruck“ im Daß-Satz von „Ich glaube, daß ...“ stehen; das ist aber grammatikalisch unmöglich.

Der ästhetische Nichtkognitivismus ist also nicht haltbar. Daraus folgt freilich, wie schon betont wurde, nicht, daß ästhetische Urteile keine expressiven oder evokativen Komponenten enthalten, oder daß Aussagen wie „Das ist schön“ nicht gelegentlich auch primär expres-

uns hier, meint Richards, und er versteht seinen Kampf gegen die Fakten als Kampf gegen eine heimtückische Sprache, die uns die „wahren“ Sachverhalte verbirgt: „But indeed language has succeeded until recently [gemeint ist wohl: Bis zum Erscheinen von „The Meaning of Meaning“] in hiding from us almost all the things we talk about“. Und: „The verbal apparatus comes between us and the things with which we are really dealing“ (S.14). Man fragt sich, warum eine Sprache, die uns die Tatsachen verbirgt, überhaupt entwickelt wurde und sich so lange halten konnte. Es ist wohl eher Richards eigener Sprachgebrauch, der die Fakten verschleiern. So definiert er ein Kunstwerk als „Klasse von Erfahrungen“ (S.178), obwohl auch er davon spricht, daß man ein Gedicht liest und ein Gemälde sieht. Eine Klasse von Erfahrungen kann man aber nicht lesen oder sehen.

siv oder evokativ gemeint sein können. Es ist aber deutlich geworden, daß sie oft einen kognitiven Sinn haben, und das gilt insbesondere im Rahmen der Kunstkritik, in der es um die Sache geht (oder gehen sollte), nicht aber um den Ausdruck privater Gefühle. Ein Kognitivismus bzgl. ästhetischer Aussagen, wie sie in der Kunstkritik vorkommen, impliziert insbesondere nicht, daß auch alle poetischen Aussagen, in denen ja auch häufig ästhetische Vokabeln vorkommen, kognitiv gemeint sind. Die expressive Funktion der Sprache ist insbesondere in lyrischen Texten wesentlich. Auch hier kann man die kognitive Funktion der ästhetischen Sprache aber nicht ohne Sinnverlust oder Sinnverfälschung streichen; auch Lyrik besteht nicht nur aus Ausrufen und Appellen.

Eine kognitivistische Deutung ästhetischer Aussagen, nach der sie Behauptungen sind, besagt nun noch nicht, daß sie einen objektiven Sinn haben, daß also die Attribute, die sie den Gegenständen zuschreiben, diesen unabhängig vom Betrachter zukommen. Auch subjektivistische Deutungen ästhetischer Aussagen ordnen ihnen einen kognitiven Sinn zu, nach ihnen hängt deren Geltung aber allein von der Bewertung des Gegenstandes durch einzelne Personen oder Personengruppen ab. Wir haben nun schon gesehen, daß viele ästhetische Aussagen auch solche über Physisches implizieren, die sicher nicht von subjektiven Wertungen abhängen. Daher läßt sich die subjektivistische These von vornherein nur auf rein valuative ästhetische Sätze wie „Dies ist schön“ beziehen, bzw. auf die valuativen Komponenten ästhetischer Urteile, die sich freilich schlecht isolieren lassen. Die Grundthese des *ästhetischen Subjektivismus* ist daher so zu formulieren: „Alle rein valuativen ästhetischen Aussagen lassen sich in solche über subjektive Präferenzen übersetzen“. Der Subjektivismus ist also eine naturalistische Position, und zwar die einzig ernsthaft diskutabel. Eigentlich müßte man von „ästhetischen Präferenzen“ reden, denn auch nach subjektivistischer Ansicht sollen ästhetische Bewertungen nicht von praktischen Nützlichkeitsbewertungen oder von moralischen Aspekten abhängen. Solche ästhetischen Präferenzen könnte man als Präferenzen für sinnliche Erscheinungsweisen bestimmen, da sie aber in der Literatur kaum näher bestimmt werden, sprechen wir hier einfach von „Präferenzen“.²¹

²¹ Zum Begriff der subjektiven Präferenzen vgl. z.B. Kutschera (1982), 1.4. – In der Literatur wird oft nicht zwischen nichtkognitivistischen und subjektivi-

Wir reden im folgenden auch kurz von „ästhetischen Urteilen“, obwohl im Kontext der Diskussion des Subjektivismus speziell rein evaluative ästhetische Urteile gemeint sind. Die Diskussion in der Literatur beschränkt sich fast ausschließlich auf das Standardbeispiel solcher Urteile: Aussagen über die Schönheit von Gegenständen.

Wir wollen hier drei Formen des Subjektivismus diskutieren: In der ersten Form besagt er: „Schön ist, was *mir* gefällt“, in der zweiten: „Schön ist, was *allgemein* gefällt“ und in der dritten: „Schön ist, was den *Kennern* gefällt“. Wir untersuchen zunächst die erste Version, die man als *individuellen Subjektivismus* bezeichnen kann. Ihr Hauptargument ist das der *Relativität* ästhetischer Urteile: Es ist eine Tatsache, daß sich die ästhetischen Urteile verschiedener Personen über ein und denselben Gegenstand häufig unterscheiden. Auch in der Geschichte haben sich die ästhetischen Ideale und die Maßstäbe für ästhetische Urteile geändert. So hat man in Renaissance und Barock die Formenwelt der Gotik als barbarisch angesehen, im Klassizismus fand man den Barock schwülstig, in der Romantik den Klassizismus steril, im Realismus die Romantik sentimental. Viele Komponisten wie Beethoven, Bruckner, Schönberg oder Strawinsky, die heute zu den Klassikern zählen, wurden zunächst angefeindet, ihre Musik weithin abgelehnt. Würden ästhetische Eigenschaften den Dingen selbst zukommen wie physikalische Eigenschaften, so wären diese Divergenzen unerklärlich. Auffassungen darüber, was rot ist oder rund, unterliegen keinem vergleichbaren Wandel. Ästhetische Eigenschaften kommen den Dingen also nicht selbst zu, sondern nur in Bezug auf unser Empfinden und auf unseren *Geschmack*, d.h. unsere ästhetischen Präferenzen.²² Der Geschmack ist aber bei verschiedenen

stischen Theorien unterschieden, und man gibt als Paraphrase der expressiven Deutung des Satzes „Dies ist schön“ häufig einfach den Satz an: „Dies gefällt mir“. Das ist aber eine Behauptung über eigene Einstellungen, also eine subjektivistische Deutung.

²² Man verwendet das Wort „Geschmack“ sowohl im Sinn ästhetischer Präferenzen wie im Sinn einer Fähigkeit, korrekte ästhetische Urteile abzugeben. Im individuellen Subjektivismus, der keine intersubjektiv gültigen Urteile kennt, wird das Wort im ersteren Sinn gebraucht, in der dritten Version des Subjektivismus, im „elitären Subjektivismus“, wie wir ihn auch nennen wollen, im letzteren Sinn. Der Begriff des Geschmacks spielt in der antiken und mittelalterlichen Ästhetik keine Rolle. Er wurde erst mit der Entstehung des

Menschen verschieden und auch der Zeitgeschmack unterliegt dem Wandel. Wir sprechen ästhetische Prädikate zwar den Dingen zu und sagen „Dies Bild ist schön“ oder „Die Komposition ist ausgewogen“, aber die grammatische Struktur eines Satzes gibt nicht immer die logische Struktur des Gedankens wieder, den er ausdrückt. So sind „angenehm“ und „erfreulich“ logisch gesehen Relationsprädikate, denn etwas ist immer für jemanden angenehm oder erfreulich und derselbe Gegenstand kann für den einen angenehm oder erfreulich, für den anderen aber unangenehm bzw. unerfreulich sein. Grammatikalisch sind jedoch die Sätze „Es ist erfreulich, daß Fritz kommt“ oder „Die Wassertemperatur ist angenehm“ korrekt, in denen diese Prädikate wie solche für gegenständliche Eigenschaften (z.B. „rot“ oder „rund“) behandelt werden. Sagt der eine: „Das Wasser ist angenehm warm“, der andere: „Es ist unangenehm warm“, so sehen wir das aber nicht als Widerspruch an, denn wir verstehen diese

Subjektivismus im 16. Jahrhundert eingeführt und entwickelt sich dann zu einem der wichtigsten Begriffe der Ästhetik im 17. und 18. Jahrhundert. Die Diskussion bezog sich vor allem auf die Frage, ob Geschmack auf Sinnlichkeit oder Verstand beruhe, bzw. welche Rolle dem Verstand für seine Ausbildung zukomme, ob er angeboren oder erworben, subjektiv oder allgemeingültig sei, d.h. ob es den guten (richtigen) Geschmack gebe. Da man lange nur zwei kognitive Vermögen annahm, Sinnlichkeit und Verstand, ergab sich das Problem, welchem dieser beiden Vermögen man den Geschmack zuordnen sollte. Shaftesbury und Hutcheson haben dieses Zwei-Schubladen-Denken durch die Annahme eines eigenen ästhetischen (und moralischen) Sinns aufgelockert (vgl. dazu 2.1), M.Mendelsohn nahm (in den „Morgenstunden“) ein eigenes „Billigungsvermögen“ an, aber erst Kant hat dem Geschmack durch die Zuordnung zur Urteilskraft einen systematischen Ort im Bereich der Erkenntnisvermögen angewiesen (vgl.dazu ebenfalls 2.1). Sein Ausdruck „Urteilskraft“ leitet sich von G.F.Meiers „Beurteilungskraft“ her, von der dieser in der „Logik der Kritik“ und dem „Kunstrichter“ spricht. Im engeren Sinn des Wortes ist Geschmack einer der fünf Sinne (mit Zunge und Gaumen als Organ), also eine Fähigkeit, Eigenschaften der Dinge zu erkennen. Der Geschmackssinn ist aber sehr variabel und insofern bilden Geschmacksempfindungen – zumal sie von anderen Empfindungen wie Geruch und Temperatur abhängen – keine sichere Basis für objektive Urteile. Diese Ambivalenz zwischen objektiver und bloß subjektiver Relevanz hat sich auf die Konzeption des ästhetischen Geschmacks übertragen, und verschiedene Theorien deuten ihn in verschiedener Weise.

Äußerungen eben im Sinn von „Ich finde das Wasser angenehm warm“ bzw. „Ich finde es unangenehm warm“, und beide sind durchaus miteinander verträglich, da das Pronomen „ich“ in ihnen auf verschiedene Sprecher Bezug nimmt. Ebenso verhält sich die Sache nach subjektivistischer Ansicht mit ästhetischen Prädikaten wie „schön“. Wir sagen zwar „Dies Bild ist schön“, aber wir meinen damit „Ich finde es schön“ oder „Es gefällt mir“. Diese Deutung bietet also eine Erklärung für die Relativität ästhetischer Urteile an: Wie alle Interessen und Neigungen sind auch ästhetische Präferenzen bei verschiedenen Personen verschieden — was natürlich gewisse Gemeinsamkeiten hier wie dort nicht ausschließt —, und wie jene ändern sich auch diese in der Zeit. Grundlage ästhetischer Präferenzen ist nach subjektivistischer Auffassung unser Fühlen und Empfinden. Wir empfinden die sinnliche Erscheinungsweise von Gegenständen als mehr oder minder angenehm oder unangenehm. Dieses ästhetische Empfinden ist bei verschiedenen Personen verschieden und auch verschieden stark ausgeprägt. Es entwickelt sich aufgrund von Erfahrungen und Vergleichen zum Geschmack als einem kohärenten System differenzierter ästhetischer Präferenzen.

Die Relativität ästhetischer Urteile läßt sich nun kaum leugnen, selbst wenn ihr Ausmaß umstritten ist. Es gibt sicher Übereinstimmungen in ästhetischen Urteilen, aber auch deutliche Unterschiede. Schon Hume hat jedoch auf Faktoren hingewiesen, die unser Urteil beeinflussen wie Charakter, Neigungen und „Vorurteile“, d.h. verbreitete Ansichten, denen man sich oft nur schwer entziehen kann, die aber das Verständnis von Werken erschweren, die einem ganz anderen geistigen Umfeld angehören. Allgemein ist jedoch zu sagen: Gibt es verschiedene Meinungen über das Bestehen eines Sachverhalts oder ändern sich die Meinungen darüber, so folgt daraus noch nicht, daß dieser Sachverhalt nicht objektiv wäre. Die Ansichten über die Entstehung der Erde haben sich in der Geschichte erheblich gewandelt und es gibt darüber auch heute verschiedene Theorien. Deswegen kann man aber nicht behaupten, es gäbe keine tatsächliche Entstehungsgeschichte der Erde. Urteile sind als Akte von Subjekten immer „subjektiv“, daraus ergibt sich aber keine Subjektivität der beurteilten Sachverhalte. Der Hinweis auf die Relativität ästhetischer Anschauungen ist also noch kein Argument gegen die Annahme objektiver ästhetischer Tatsachen und ihrer Unabhängigkeit von subjektiven Präferenzen. Man könnte es auch als Argument gegen eine zuverlässige

sige Erkennbarkeit dieser Tatsachen ansehen. Ein völliger Mangel an intersubjektiver Übereinstimmung kann freilich die Vermutung nahelegen, daß die beurteilten Sachverhalte von subjektiven Parametern abhängen, aber ebenso könnte es sein, daß unser Urteilen von subjektiven Parametern beeinflußt wird.

Vom Standpunkt des individuellen Subjektivismus kann Ästhetik als philosophische Disziplin keine ästhetischen Urteile fällen. Solche Urteile sind ja in seiner Analyse Aussagen über die subjektiven Präferenzen des Urteilenden, haben also nur biographische Relevanz. Daher hat auch Kunstkritik keinen Platz in der Ästhetik. Diese muß sich vielmehr auf meta-ästhetische Fragen wie die semantische Analyse ästhetischer Urteile beschränken und sich im übrigen mit deskriptiv-ästhetischen Themen befassen, also mit der Frage, wie die ästhetischen Bewertungen einzelner Personen, Epochen oder Kulturen aussahen, sowie mit soziologischen und psychologischen Bedingungen ästhetischen Empfindens.²³ Die letztere Frage stand

²³ Wie man Meta-Ethik, deskriptive und normative Ethik unterscheidet — vgl. dazu Kutschera (1982), 2.1 —, so kann man das auch in der Ästhetik tun. Beschreibt man ästhetische Ideale, Werte und Urteile von Personen oder Epochen oder erklärt man ihr Entstehen, ohne dabei selbst ästhetische Urteile zu fällen, so bewegt man sich im Rahmen einer *deskriptiven Ästhetik*. Sie gibt es freilich nicht als eigene Disziplin, sondern solche Aussagen kommen auch in den Kunstwissenschaften, der Ethnologie und der psychologischen Ästhetik vor. Stellt man hingegen selbst ästhetische Behauptungen auf wie in der Kunstkritik, so zählt das zur *normativen Ästhetik* — diese Bezeichnung paßt freilich vor allem auf ästhetische Werturteile. Spricht man endlich über Grundlagenprobleme der Ästhetik, über die Analyse ästhetischer Aussagen und ihre Begründbarkeit, so zählt das zur *Meta-Ästhetik*. In der Ästhetik als philosophischer Disziplin kommen alle drei Typen von Aussagen vor. Ästhetik ist jedenfalls keine nichtnormative Theorie, denn nach traditionellem Verständnis zählt es z.B. zu ihren zentralen Aufgaben, Kriterien für den Rang von Kunstwerken anzugeben. — Nach einem weit verbreiteten Verständnis muß freilich Wissenschaft wertfrei sein, so daß die Rede von einer normativen Wissenschaft als *contradictio in adjecto* erscheint. Danach gäbe es eine normative Ästhetik ebensowenig als Wissenschaft wie eine normative Ethik, die uns sagt, was wir tun sollen. Ästhetik und Ethik werden dann nur in ihren deskriptiven Varianten in den Kreis der Wissenschaften aufgenommen, in denen sie Teil der Psychologie, Soziologie, Ethnologie oder Geschichte sind. Dieses Wissenschaftsverständnis ist aber Produkt einer mit Beginn der Neuzeit einsetzenden Subjektivierung der Werte, also in der Ästhetik eine Implikation

insbesondere im 19. Jahrhundert im Zentrum der Aufmerksamkeit und führte zur Entwicklung der psychologischen Ästhetik, die z.B. die ästhetische Wirkung von Farben und ihre Abhängigkeit von den physikalischen Reizen einerseits und psychologischen Bedingungen andererseits erforscht hat. Wissenschaftliche Ästhetik schien nur in Form einer Psychologie ästhetischer Erfahrung möglich zu sein, und daher machte sich der Psychologismus auch in der Ästhetik breit.²⁴ Selbst G.Frege, der den Psychologismus auf logischem Gebiet entschieden bekämpft hat, erkannte seine Berechtigung auf ästhetischem Gebiet an — freilich wohl ohne genauere Überlegung, denn in seinen Schriften finden sich nur kurze Bemerkungen dazu. Am ausführlichsten ist das, was er in dem nachgelassenen Fragment „Logik“ von 1897 sagt. Dort vergleicht er die Prädikate „wahr“ und „schön“ und sagt: „Ferner ergibt sich dabei der wesentliche Unterschied, daß das Wahre unabhängig von unserer Anerkennung

einer speziellen ästhetischen Theorie, eben des Subjektivismus. Dieses Wissenschaftsverständnis ist uns so „selbstverständlich“ geworden, daß man sich auch in den Kunstwissenschaften heute vielfach scheut, normative Aussagen zu machen und sie — da man nun einmal kaum ohne sie auskommt — durch ein möglichst neutral klingendes Vokabular verschleiert. Bevor man in der Ästhetik auf normative Aussagen verzichtet, ist aber zunächst einmal zu prüfen, ob denn der ästhetische Subjektivismus tatsächlich recht hat.

²⁴ Anfänge eines Psychologismus in der Ästhetik sind aber schon im 18. Jahrhundert deutlich, z.B. bei Hume, Gerard, Burke und Wolff. Die Ergebnisse der Psychologie ästhetischer Erfahrung können natürlich für die allgemeine Ästhetik relevant sein. Völlig verfehlt sind aber Bestrebungen, Ästhetik durch eine solche Psychologie zu ersetzen. Das Argument dafür hat Max J.Friedländer in eindrucksvoller Naivität so formuliert: „Da das Kunstschaffen, was es sonst immer sei, jedenfalls ein seelischer Vorgang ist, muß die Wissenschaft von der Kunst Psychologie sein. Sie mag auch etwas anderes sein, Psychologie ist sie unter allen Umständen“ ((1946), S.128). Mit demselben Recht könnte man sagen: „Da mathematische Arbeit, was immer sie sonst sei, jedenfalls eine seelische Tätigkeit ist, muß die Mathematik Psychologie sein“ oder „Da das Kunstschaffen jedenfalls eine Leistung lebendiger Organismen ist, muß die Wissenschaft von der Kunst Biologie sein“. (Die letztere These vertritt tatsächlich K.Lorenz in (1943).) Ein Psychologismus ist in der Ästhetik nicht besser am Platz als in der Mathematik, in der er sich ebenfalls im 19. Jahrhundert breit gemacht hat. Wie hier hat er auch in der Ästhetik nichts zur Sache beigetragen.

wahr ist, daß aber das Schöne nur für den schön ist, der es als solches empfindet. Was dem Einen schön ist, ist es nicht notwendig dem Anderen. Über den Geschmack ist nicht zu streiten. Beim Wahren ist ein Irrtum möglich, nicht aber beim Schönen. Eben dadurch, daß ich etwas für schön halte, ist es für mich schön. Darum aber, daß ich etwas für wahr halte, braucht es nicht wahr zu sein; und wenn es nicht an sich wahr ist, ist es auch nicht für mich wahr. An sich ist nichts schön, sondern immer nur für ein empfindendes Wesen, und das muß bei einem Schönheitsurteile immer hinzugedacht werden. Nun werden ja solche Urteile auch gefällt, die den Anspruch auf Objektivität zu erheben scheinen. Hierbei liegt immer bewußt oder unbewußt die Annahme eines Normalmenschen zu Grunde, und jeder meint unwillkürlich dem Normalmenschen so nahe zu stehen, daß er in dessen Namen sprechen zu können glaubt. „Diese Rose ist schön“ soll dann besagen: für einen normalen Menschen ist diese Rose schön. Aber, was ist normal? Das hängt ganz von dem Umkreis von Menschen ab, den man in Betracht zieht. Wenn in einem abgelegenen Gebirgstale fast alle Menschen Kröpfe haben, so wird das dort als normal gelten, und die eines solchen Schmuckes Ermangelnden werden als häßlich gelten. Wie soll man einen Neger im Innern Afrikas davon abbringen, daß die schmalen Nasen der Europäer häßlich, die breiten der Neger hingegen schön seien? Und kann nicht ein Neger als Neger ebenso normal sein wie ein Weißer als Weißer? Kann nicht ein Kind ebenso normal sein wie ein Erwachsener? Die durch Assoziation miterweckten Vorstellungen werden beim Schönheitsurteil von großem Einflusse sein, und diese hängen davon ab, was der Mensch früher in sich aufgenommen hat. Das ist aber immer verschieden bei verschiedenen Menschen. Aber wenn es auch gelänge, den normalen Menschen und damit das objektiv Schöne zu definieren, so müßte das doch immer auf Grund des subjektiv Schönen geschehen. Dieses wäre damit keineswegs beseitigt, sondern als das Ursprüngliche anerkannt. Wenn man an die Stelle des normalen den idealen Menschen setzen wollte, könnte man die Sachlage nicht ändern. Ohne Empfindungen und Vorstellungen gäbe es in keinem Falle ein subjektives Schönes und also auch kein objektives. Es wird also wohl die Ansicht viel für sich haben, daß das eigentliche Kunstwerk ein Vorstellungsgebilde in uns ist, und daß das äußere Ding — das Gemälde, das Standbild — nur ein Mittel ist, dies eigentliche Kunstwerk in uns zu erzeugen. Jeder Geniessende hat

demnach sein eigenes Kunstwerk, so daß gar kein Widerspruch zwischen den verschiedenen Schönheitsurteilen besteht. Daher: *de gustibus non disputandum!*“²⁵

Wie Frege sagt, bleiben subjektive Präferenzen auch dann die Grundlage ästhetischer Aussagen, wenn sie sich nicht auf die ästhetischen Präferenzen oder den Geschmack einzelner Personen beziehen, sondern auf übereinstimmende Präferenzen von Gruppen von Personen. Damit kommen wir zu den beiden anderen oben genannten Versionen. Nach der zweiten ist für die Geltung ästhetischer Urteile der Geschmack der Kenner ausschlaggebend. Wir wollen daher von einem *elitären Subjektivismus* sprechen. Ihn hat schon Shaftesbury vertreten. Er betont, daß Geschmack nicht angeboren sei. Angeboren ist nur ein mehr oder minder vages ästhetisches Empfinden, das durch Erziehung, Übung und Erfahrung entwickelt werden muß. Nur ein ausgebildeter und differenzierter Geschmack ist der „wahre“ Geschmack; nur mit ihm können wir die ästhetischen Qualitäten der Dinge zuverlässig beurteilen.²⁶ Shaftesbury hat sich freilich mehr mit dem moralischen Geschmack als mit dem ästhetischen befaßt — beide gehören für ihn allerdings eng zusammen, da alles Gute auch schön ist — und hat nicht genauer zwischen dem Geschmack als ästhetischer Präferenz und einem Sinn für ästhetische Qualitäten der Gegenstände unterschieden, so daß man ihn nicht ohne weiteres als Subjektivisten bezeichnen kann.

Am deutlichsten wird die Position des elitären Subjektivismus bei D.Hume. In dem Essay *Of the Standard of Taste* (in (1742)) beginnt er mit dem Relativitätsargument und meint, die Unterschiede in unseren ästhetischen Urteilen seien tatsächlich noch bedeutend größer als sie zu sein scheinen. Denn wenn alle Menschen Eleganz, Angemessenheit, Einfachheit etc. als schön bezeichnen, so erklärt sich das einfach daraus, daß es sich dabei um lobende Adjektive handelt, so daß diese Urteile analytisch gelten. Eine Gemeinsamkeit in ästhetischen Urteilen müßte sich in einer Übereinstimmung bei der Anwendung dieser Adjektive auf die einzelnen Gegenstände zeigen, aber die fehlt weithin und das beweist die Verschiedenheit ästhetischen

²⁵ Frege (1969), S.143f. Ausgerechnet Frege vertritt hier also auch die idealistische These vom mentalen Charakter des Kunstwerks.

²⁶ Vgl. *Miscellaneous Reflections*, Einleitung zu (1711).

Erlebens. Die Suche nach objektiven Maßstäben des Geschmacks ist zwar verständlich, aber vergeblich, denn Geschmack beruht auf Gefühl und daher ist jeder Geschmack richtig, da wir uns bzgl. unserer Gefühle nicht irren können. Im Gegensatz zu Urteilen beziehen sich Gefühle nicht auf anderes. Dem Gefühl entspricht nichts im Objekt; ästhetisch positive Empfindungen ergeben sich nur aus einer gewissen Konformität von Gegenstand und Subjekt. Schönheit ist nichts in oder an den Dingen, sie existiert nur im Geist, der diese betrachtet. Jeder sollte sich daher auf seine eigenen Gefühle beschränken und nicht versuchen, anderen vorzuschreiben, welche Gefühle sie haben sollen. Die Suche nach dem objektiv Schönen ist, meint Hume, ebenso sinnlos wie jene nach dem objektiv Süßen. Diese Ansicht soll auch dem *common sense* entsprechen, nach dem sich über Geschmack nicht streiten läßt. Es gibt also keine natürliche Gleichheit des Geschmacks, wie das Hutcheson behauptet hatte, es gibt aber, wie Hume dann einräumt, doch gewisse Gemeinsamkeiten ästhetischen Empfindens, die sich empirisch feststellen lassen. Das ist freilich nicht einfach, denn diese Empfindungen sind sehr subtil, und ästhetische Erfahrung wird leicht durch störende Einflüsse getrübt. Um Schönheit zu erfahren bedarf es der Ruhe und Heiterkeit des Gemüts, der Sammlung und Konzentration. Zusammenhänge zwischen der äußeren Form der Gegenstände und gleichartigem ästhetischen Erleben lassen sich nach Hume am besten an den großen Werken der Kunst studieren, die bleibende Anerkennung gefunden haben, in der Dichtung z.B. am Werk Homers.

Die ästhetische Sensibilität ist nun bei verschiedenen Leuten verschieden ausgeprägt, sie zeigt sich im Erfassen aller ästhetisch relevanten Merkmale und der kleinen Unterschiede. Diese Sensibilität bedarf der Ausbildung. Während der normale Mensch nur einen vagen ästhetischen Gesamteindruck eines Kunstwerks hat, erfäßt der Kenner alle ästhetisch wirksamen Momente und kommt so zu einem sicheren Urteil über das Werk. Er durchschaut die scheinbare Schönheit, das, was nur auf den ersten Blick wirkt. Der Kenner vergleicht Formen und Grade der Schönheit, mißt die relative Perfektion eines Werkes einer Epoche an ihren anderen Werken, macht sich frei von den Vorurteilen seiner Zeit, versetzt sich in die Position des Publikums, an das sich das Werk ursprünglich richtete, und erfäßt die Absicht, die der Autor mit seinem Werk verfolgt hat. Es gibt immer nur wenige Kenner, die über eine „volle“, d.h. zugleich tiefe

und breite Sensibilität verfügen und in den Geist und die Zeit eines Kunstwerks einzudringen vermögen. Ihr Spruch, sagt Hume, sei der *standard of taste*, das Maß rechten Geschmacks. Der gute Geschmack der Kenner sei weniger subjektiv als der normale, er hänge nicht so stark von Charakter, Lebensalter und Neigungen ab, von den Ansichten und Sitten der Zeit und der Nation. Hume meint sogar, der rechte Geschmack wandle sich weniger als unsere wissenschaftlichen Ansichten. Auch für den Kenner bleibe aber das subjektive Gefühl die letzte Grundlage seiner Urteile. Während also Hume zunächst betont, jedes ästhetische Empfinden sei richtig, da es keinen objektiven Maßstab dafür gebe, berücksichtigt er dann doch die Tatsache, daß für uns nicht alle ästhetischen Urteile das gleiche Gewicht haben, und sieht in der Differenziertheit, Kohärenz und Sicherheit des Geschmacks, in der Breite der Erfahrung, auf die er sich stützt, ein Maß für seinen Rang.

Das Ziel des elitären Subjektivismus ist es also, der Tatsache Rechnung zu tragen, daß wir — im Gegensatz zur individuell-subjektivistischen Lehre — offenbar nicht alle ästhetischen Urteile als gleich gewichtig ansehen und zwischen richtigen und falschen unterscheiden. Ein Subjektivist kann nun nicht sagen, eine ästhetische Aussage sei genau dann wahr, wenn es sich tatsächlich so verhält, wie sie es behauptet; denn im Bereich des Ästhetischen gibt es für ihn kein objektives Sosein, sondern nur ein subjektives Empfinden. Daher muß man auf übereinstimmende Empfindungen zurückgehen, also auf intersubjektiv Geltendes. Wenn man aber das Relativismusargument anerkennt, auf das sich ja der Subjektivismus vor allem stützt, so kann es sich nur um eine beschränkte Intersubjektivität handeln: die Übereinstimmung der Kenner. Auch unter Fachleuten sind nun aber ästhetische Fragen häufig umstritten. Sicher gibt es Übereinstimmungen: Kein ernstzunehmender Literaturwissenschaftler bezeichnet die Epen Homers, die Dramen Shakespeares oder die Gedichte Goethes als traurige Machwerke. Aber in ihren Gründen unterscheiden sie sich auch dann oft, wenn sie zu gleichen Bewertungen kommen. Bei ästhetischen Urteilen kann man sich jedoch nicht immer nur auf das beschränken, worin alle Kenner übereinstimmen. Das tun ja auch diese selbst als letzte Autoritäten nicht. Aber abgesehen von den Divergenzen unter den Kennern: Wer ist ein Kenner? Welche Kriterien gibt es, um festzustellen, daß jemand ein Kenner ist, daß sein Urteil also Gewicht hat und als Maßstab gelten kann?

Diese Frage stellt sich zwar auch Hume, beantwortet sie aber nicht. Er sagt nur, das sei keine ästhetische, sondern eine Tatsachenfrage. Das würde aber bedeuten: Über Kennerschaft entscheiden z.B. Ausbildung, Kenntnisse, Diplome, Rufe auf einen kunstwissenschaftlichen Lehrstuhl, die Anerkennung unter den Fachkollegen. Bei der Argumentation für die Verbindlichkeit der Urteile der Kenner in ästhetischen Fragen hatte aber Hume einen anderen Begriff des Kenners zugrundegelegt. Da war nicht von Diplomen die Rede – es wäre ja auch absurd, die Richtigkeit eines Urteils damit begründen zu wollen, daß der Urteilende im Besitz eines Diploms ist. Kenner war zunächst ein Mann mit hoch entwickeltem ästhetischem Geschmack und reicher Erfahrung. Ein Geschmack ist aber dann hoch entwickelt, wenn er in der Regel zu richtigen Urteilen führt. Ohne eigenes Urteilsvermögen in ästhetischen Fragen kann ich also nicht feststellen, wer ein Kenner ist. Habe ich das aber, so bin ich vom Urteil der Kenner unabhängig, selbst wenn es für die Klärung oder Überprüfung meiner Ansichten oft nützlich sein wird. Die Auskunft, richtige ästhetische Urteile seien jene der Kenner, führt also nicht weiter als die, es seien jene, die richtig sind.

Die letzte Version des Subjektivismus, die wir hier zu diskutieren haben ist jene, nach der das schön ist, was allgemein gefällt. Man kann das als *kollektiven Subjektivismus* bezeichnen. Danach gibt es eine allen Menschen gemeinsame Form ästhetischen Empfindens bzw. gemeinsame ästhetische Präferenzen. Die bedeutendste Theorie dieser Art ist die Ästhetik Kants. Sein Hauptziel in der „Kritik der Urteilskraft“ war die Begründung der Objektivität ästhetischer Urteile im Rahmen seines subjektivistischen Ansatzes.²⁷ Gegenüber dem individuellen Subjektivismus betont er, daß ästhetische Urteile eine intersubjektive Geltung haben: „Zuerst muß man sich davon völlig überzeugen, daß man durch das Geschmacksurteil (über das Schöne) das Wohlgefallen an einem Gegenstande jedermann ansinne, ohne sich doch auf einem Begriffe zu gründen (denn da wäre es das Gute); und daß dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit so wesentlich zu einem Urteil gehöre, wodurch wir etwas für schön erklären, daß, ohne dieselbe dabei zu denken, es niemand in die Gedanken kommen

²⁷ Vgl. dazu oben 2.1 und 2.2.

würde, diesen Ausdruck zu gebrauchen, sondern alles, was ohne Begriff gefällt, zum Angenehmen gezählt werden würde, in Ansehung dessen man jeglichen seinen Kopf für sich haben läßt, und keiner dem anderen Einstimmung zu seinem Geschmacksurteile zumutet, welches doch im Geschmacksurteile über Schönheit jederzeit geschieht“. — „Das Geschmacksurteil bestimmt seinen Gegenstand in Ansehung des Wohlgefallens (als Schönheit) mit einem Ansprüche auf jedermanns Beistimmung, als ob es objektiv wäre. Sagen: diese Blume ist schön, heißt ebensoviel, als ihren eigenen Anspruch auf jedermanns Wohlgefallen ihr nur nachsagen“.²⁸

Für Kant kann Objektivität, sowohl im Rahmen seiner Erkenntnistheorie als auch von seinem subjektivistischen Ansatz in der Ästhetik her, nicht bedeuten, daß richtige ästhetische Urteile Erkenntnisse des Gegenstands selbst darstellen und ästhetische Qualitäten den Gegenständen selbst zukommen, sondern sie kann nur in intersubjektiver Übereinstimmung bestehen. Bei Urteilen über Eigenschaften von Gegenständen ist die „Zumutung von jedermanns Beistimmung“ ohne weiteres verständlich: Wer sagt: „Dies ist rot“, behauptet, daß der Gegenstand tatsächlich rot ist. Ist das der Fall, so muß jeder, der über dessen Farbe richtig urteilt, diesem Urteil beistimmen. Beruht ein Urteil aber auf einem Gefühl, so kann man dafür keine intersubjektive Übereinstimmung erwarten, da wir uns im allgemeinen in unseren gefühlsmäßigen Reaktionen auf Gegenstände unterscheiden.²⁹ Einen ersten Grund dafür, daß das bei ästhetischen Gefühlen anders ist, sieht Kant in der Interesselosigkeit ästhetischen Wohlgefallens: „Denn das, wovon jemand sich bewußt ist, daß das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurteilen, daß es einen Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgendeine Neigung des Subjekts (noch auf irgendein anderes überlegtes Interesse) gründet, sondern da der Urteilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstande widmet, völlig frei fühlt: so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hängte, und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei

²⁸ Kant KU, S.51f und 131.

²⁹ Vgl. a.a.O., S.28.

jedem anderen voraussetzen kann; folglich muß er glauben Grund zu haben, jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten. Er wird daher vom Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch wäre (durch Begriffe vom Objekte ein Erkenntnis desselben ausmache) ...“³⁰

Der Hauptgrund für die intersubjektive Geltung ästhetischer Urteile liegt für Kant aber darin, daß ästhetisches Wohlgefallen auf dem „freien Spiel der Erkenntniskräfte“ beruht, die allen Menschen gemeinsam sind, und der Harmonie der Erkenntniskräfte in ihm, die wir kraft unserer gemeinsamen seelischen Organisation alle als positiv erleben.³¹ Da diese Organisation apriori erkennbar ist, beruhen für Kant auch Geschmacksurteile auf Gründen apriori: Es läßt sich apriori einsehen, daß formal zweckmäßige Gegenstände notwendigerweise ein interesseloses Wohlgefallen erwecken, wenn sich auch nicht apriori ausmachen läßt, welche Gegenstände wir als formal zweckmäßig erfahren.³²

Kant hat nun aber nicht zuerst entdeckt, daß das Schöne mit dem formal Zweckmäßigen zusammenfällt, dann erkannt, daß formal Zweckmäßiges allgemein als wohlgefällig erlebt wird, und so die intersubjektive Geltung ästhetischer Urteile eingesehen. So stellt er es zwar dar, aber wenn man sie so liest, bleiben seine Aussagen ohne rechte Überzeugungskraft. Verständlicher werden sie, wenn man sie

³⁰ A.a.O., S.48f.

³¹ „Wessen Gegenstandes Form (nicht das Materielle seiner Vorstellung, als Empfindung) in der bloßen Reflexion über diesselbe (ohne Absicht auf einen von ihm zu erwerbenden Begriff) als der Grund einer Lust an der Vorstellung eines solchen Objekts beurteilt wird, mit dessen Vorstellung wird diese Lust auch als notwendig verbunden geurteilt, folglich als nicht bloß für das Subjekt, welches diese Form auffaßt, sondern für jeden Urteilenden überhaupt. Der Gegenstand heißt alsdann schön; und das Vermögen, durch eine solche Lust (folglich auch allgemeingültig) zu urteilen, der Geschmack“ (KU, S.27).

³² Kant sagt, die Erreichung jeder Absicht sei mit Lust verbunden. Sei nun die Absicht ein Prinzip apriori — hier die Betrachtung der Natur als zweckmäßig —, so sei die Lust durch einen Grund apriori für jedermann gültig bestimmt (KU, S.24). Das transzendente Prinzip der Urteilskraft schreibt uns vor, die Natur als zweckmäßig zu betrachten, so als wäre sie durchgehend verständlich. In der Erfahrung von formal Zweckmäßigem gelingt diese Betrachtung in ästhetischer Beschränkung, und daher empfinden wir dabei allgemein ein Wohlgefallen.

von hinten nach vorn liest, also vom Ziel ausgeht, die intersubjektive Geltung subjektivistisch verstandener ästhetischer Urteile zu begründen. Da sich für Kant Allgemeingültigkeit immer mit Apriorität verbindet, geht es ihm also darum, den apriorischen Charakter dieser Urteile zu erkennen, und seine Leitfrage ist dann, ähnlich wie in seiner theoretischen Philosophie, „Wie sind ästhetische Urteile apriori möglich?“³³ Auch die Antwort lautet entsprechend: Nur so, daß sie ihre Grundlage in der allgemein-menschlichen Organisation der Erkenntnisvermögen haben. Diese Antwort setzt aber voraus, daß man alles „Empirische“ als für das ästhetische Urteil irrelevant erklärt. Da nun nach Kant ästhetische Urteile zweifellos allgemeingültig sind, muß seine Theorie des Ästhetischen in den Grundzügen so aussehen, wie sie aussieht.

Kant hat das Problem der Vereinbarkeit von subjektiver Deutung ästhetischer Werte und dem Objektivitätsanspruch ästhetischer Urteile in seiner *Antinomie des Geschmacks* so formuliert: „1.Thesis: Das Geschmacksurteil gründet sich nicht auf Begriffen; denn sonst ließe sich darüber disputieren (durch Beweise entscheiden). 2.Antithesis: Das Geschmacksurteil gründet sich auf Begriffen; denn sonst ließe sich, ungeachtet der Verschiedenheit desselben, darüber auch nicht einmal streiten (auf die notwendige Einstimmung anderer mit diesem Urteile Anspruch machen)“.³⁴ Diese Antinomie kann man auch so formulieren: „Geschmacksurteile lassen sich nicht begründen; sie richten sich nicht nach objektiven Eigenschaften der Dinge, sind also subjektiv. Geschmacksurteile haben jedoch einen intersubjektiven Geltungsanspruch, es muß also möglich sein, sie nach objektiven Kriterien zu entscheiden“. Kant löst diese Antinomie so auf: Ästhetische Urteile sind keine Erkenntnisurteile; sie beziehen sich nicht auf Eigenschaften des Gegenstands, sondern auf Gefühle, mit denen er erlebt wird. Insofern hat die These Recht. Andererseits sind ästhetische Urteile aber apriori für jedermann gültig; es liegt ihnen also, meint Kant, ein Begriff zugrunde, aber kein Begriff, durch den sich etwas erkennen läßt, sondern ein „reiner Vernunftbegriff“, die Idee der „subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urteils-

³³ Ästhetische Urteile sind für Kant freilich nicht apriorisch begründbar, sie haben nur eine apriorische Grundlage. Vgl. dazu unten und 2.4.

³⁴ KU, S.197.

kraft“³⁵, also die Idee einer teleologischen Verständlichkeit der Natur, und insofern hat — in einem anderen Sinn von „auf Begriffen gründen“ — die Antithese recht. Mit den Aussagen zur Antithese wie jener, ein Urteil „gründe sich auf Begriffe“, läßt sich nun freilich wenig anfangen, aber es ist doch deutlich, was Kant vor Augen hat: Es gibt zwar keine auf objektive Eigenschaften der Gegenstände bezugnehmende Kriterien für ästhetische Qualitäten, wohl aber ein intersubjektives Kriterium: das aus dem erfüllen Streben nach teleologischer Verständlichkeit resultierende Wohlgefallen.

Kant bezeichnet seine Theorie des Ästhetischen als *idealistisch*: Zweckmäßigkeit wird nicht realistisch aufgefaßt, sondern als subjektive Sicht der Welt. Diese Ansicht werde dadurch bewiesen, meint Kant, „daß wir in der Beurteilung der Schönheit überhaupt das Richtmaß derselben a priori in uns selbst suchen und die ästhetische Urteilskraft in Ansehung des Urteils, ob etwas schön sei oder nicht, selbst gesetzgebend ist, welches bei Annehmung des Realismus der Zweckmäßigkeit der Natur nicht stattfinden kann; weil wir da von der Natur lernen müßten, was wir schön zu finden hätten, und das Geschmacksurteil empirischen Prinzipien unterworfen sein würde. Denn in einer solchen Beurteilung kommt es nicht darauf an, was die Natur ist oder auch für uns als Zweck ist, sondern wie wir sie aufnehmen. Es würde immer eine objektive Zweckmäßigkeit der Natur sein, wenn sie für unser Wohlgefallen ihre Formen gebildet hätte; und nicht eine subjektive Zweckmäßigkeit, welche auf dem Spiele der Einbildungskraft in ihrer Freiheit beruhte, wo es Gunst ist, womit wir die Natur aufnehmen, nicht Gunst, die sie uns erzeugt. Die Eigenschaft der Natur, daß sie für uns Gelegenheit enthält, die innere Zweckmäßigkeit in dem Verhältnisse unserer Gemütskräfte in Beurteilung gewisser Produkte derselben wahrzunehmen, und zwar als eine solche, die aus einem übersinnlichen Grunde für notwendig und allgemein gültig erklärt werden soll, kann nicht Naturzweck sein oder vielmehr von uns als ein solcher beurteilt werden; weil sonst das Urteil, das dadurch bestimmt würde, Heteronomie, aber nicht, wie es einem Geschmacksurteile geziemt, frei sein und Autonomie zum Grunde haben würde“.³⁶

³⁵ Vgl. a.a.O., S.198.

³⁶ A.a.O., S.209f.

Schönheit ist also nicht etwas, das die Dinge selbst haben, kein objektiver Wert, sondern etwas, was wir ihnen aufgrund unserer geistigen Organisation zusprechen. Wie räumliche und zeitliche Eigenschaften der Gegenstände nach Kants transzendentaler Ästhetik Produkte unserer subjektiven Anschauungsformen sind, so werden ästhetische Qualitäten durch unsere Anschauungsweise konstituiert: „So wie die Idealität der Gegenstände der Sinne als Erscheinungen die einzige Art ist, die Möglichkeit zu erklären, daß ihre Formen a priori bestimmt werden können, so ist auch der Idealismus der Zweckmäßigkeit in Beurteilung des Schönen der Natur und der Kunst die einzige Voraussetzung, unter der allein die Kritik die Möglichkeit eines Geschmacksurteils, welches a priori Gültigkeit für jedermann fordert (ohne doch die Zweckmäßigkeit, die am Objekte vorgestellt wird, auf Begriffe zugründen), erklären kann“.³⁷

Schönheit ist also nach Kant ein Wert, den wir den Dingen verleihen, nicht einer, den wir erfahren. Nicht die Natur beglückt uns in ästhetischer Erfahrung, sondern wir die Natur. Das ist zumindest eine merkwürdige Vorstellung von ästhetischer Erfahrung. Der Haupteinwand gegen die Ästhetik Kants besteht aber darin, daß er die subjektivistische Deutung ästhetischer Aussagen unbesehen und ungeprüft aus der Literatur seiner Zeit übernommen hat – ähnlich wie den erkenntnistheoretischen Idealismus in der theoretischen Philosophie. Diese Deutung bildet die Grundlage seiner Theorie, in der „Kritik der Urteilskraft“ findet sich jedoch kein einziges brauchbares Argument dafür. Daß wir an gewissen Dingen ästhetisch Gefallen haben, liegt sicher auch an der Organisation unserer Wahrnehmung und unseres Gefühls. Das gilt aber ebenso für die Farbwahrnehmung. In beiden Fällen rechtfertigt das jedoch nicht die Behauptung, die fraglichen Eigenschaften kämen nicht den Dingen selbst zu.³⁸

An den Argumenten der drei Versionen des Subjektivismus haben wir schon oben Kritik geübt. Bei Einwänden gegen den Subjektivismus selbst kann man sich auf den individuellen Subjektivismus beschränken, der nach Frege die Grundlage der beiden anderen Versionen bildet. Zu ihm ist zu sagen, daß die Aussagen (a): „Dies

³⁷ A.a.O., S.210f.

³⁸ Vgl. dazu Kutschera (1981), 3.4 und 4.1.

ist schön“ und (b): „Das gefällt mir“, die nach subjektivistischer Lehre dieselbe Bedeutung haben sollen, tatsächlich nicht synonym sind: Es ist z.B. durchaus sinnvoll zu sagen: „Es erscheint mir, als ob dies schön sei, aber ich weiß nicht, ob es tatsächlich schön ist“, aber nicht: „Es erscheint mir, als ob mir dies gefällt, aber ich weiß nicht, ob es mir tatsächlich gefällt“. Wenn einem etwas gefällt, so weiß man das, man kann nicht unwissentlich an etwas Gefallen haben. Gelegentlich machen wir zwar Aussagen wie (a) auch dann, wenn wir nur (b) meinen, aber ebenso sagen wir auch gelegentlich „Es ist warm“, wenn wir meinen, uns sei warm, obwohl uns der Unterschied zwischen beiden Behauptungen deutlich ist. Wie ferner der Satz „Es erscheint mir so, als ob dieser Gegenstand rot ist, tatsächlich ist er aber nicht rot“ sinnvoll ist und bei speziellen Beleuchtungsverhältnissen wahr sein kann, so ist auch der Satz: „Es erscheint mir so, als ob diese Farben harmonisch sind, tatsächlich sind sie aber nicht harmonisch“ sinnvoll und kann unter entsprechenden Bedingungen wahr sein. Unsinnig ist jedoch der damit nach der subjektivistischen These synonyme Satz: „Es erscheint mir so, als ob mir diese Farbzusammenstellung gefällt, tatsächlich gefällt sie mir aber nicht“. Ästhetische Urteile sind also nicht unbezweifelbar, wie Frege meint, und für das Prädikat „schön“ ist der entsprechende Unterschied zu machen wie für das Prädikat „wahr“: der zwischen wahr sein und von jemandem für wahr gehalten werden. Über ästhetische Urteile kann man im Gegensatz zu solchen über das Gefallen sinnvoll streiten, das setzt aber voraus, daß sie einen intersubjektiven Sinn haben. Da sich das Gefallen an den Dingen in der Zeit ändert, müßte ein konsequenter Subjektivismus auch Aussagen zulassen wie „Raffaels *Sixtinische Madonna* ist heute schön, gestern war das Bild aber nicht schön“, die offenbar dem Sinn widersprechen, in dem wir das Wort „schön“ normalerweise gebrauchen. Endlich haben wir schon oben betont, daß uns auch Dinge gefallen, die wir nicht als „schön“ bezeichnen würden, und daß wir umgekehrt auch Dinge als „schön“ bezeichnen können, die uns nicht gefallen, so daß Äußerungen der Sätze (a) und (b) durch denselben Sprecher nicht einmal generell denselben Wahrheitswert haben.

Mit der Widerlegung des Subjektivismus ist aber das Problem noch nicht erledigt, in welchem Sinn man ästhetische Urteile als „objektiv“

bezeichnen kann.³⁹ Die Gegenposition zum Subjektivismus stellt die Behauptung dar: „Ästhetische Qualitäten kommen den Dingen selbst zu, unabhängig davon, wie sie von jemandem erlebt oder bewertet werden“.⁴⁰ Diese These kennzeichnet den *ästhetischen Objektivismus* oder *Realismus*. Seine stärkste Form erhält er, wenn man die Unabhängigkeit so deutet, daß ästhetische Sätze analytisch unabhängig sind von Sätzen über subjektive Präferenzen bzw. Empfindungen. Eine schwache Form ergibt sich dagegen, wenn man die Unabhängigkeit so versteht, daß sich ästhetische Sätze nicht auf Sätze über subjektive Präferenzen oder Empfindungen reduzieren, d.h. in sie übersetzen lassen.⁴¹ Dieser schwache Objektivismus ist also einfach die Negation des Subjektivismus. Die Gründe, die wir oben gegen diesen angeführt haben, sprechen also für den schwachen Objektivismus.

Ein starker Objektivismus ist nun weder in der Literatur vertreten worden — Schönheit ist nicht einmal für Plotin oder Hegel etwas, das nichts mit Erfahrung zu tun hat — noch wäre er haltbar. Denn sind ästhetische Sachverhalte analytisch unabhängig von Sachverhalten unseres Erfahrens, so können wir ihr Bestehen nur dann erkennen, wenn es entweder synthetisch-apriorische Prinzipien über den Zusammenhang zwischen Sachverhalten beider Typen gibt — die sind aber nicht in Sicht und auch für Kant gilt, daß sich solche Prinzipien nur auf die Art unseres Erfahrens, Denkens und Wollens beziehen, nicht aber auf objektive Sachverhalte — oder empirische Prinzipien. Um deren Geltung einzusehen, müßten wir aber das Bestehen der ästhetischen Sachverhalte auch ohne diese Prinzipien erkennen können. Der starke Objektivismus führt so zu einer totalen Skepsis bzgl. ästhetischer Erkenntnis, die es nahelegen würde, nicht von dem zu reden, wovon wir nichts wissen können.⁴² Aus dem

³⁹ Zur Objektivität von ästhetischen Urteilen vgl.a. E.Vivas (1955).

⁴⁰ Das schließt natürlich empirische Zusammenhänge zwischen den ästhetischen Qualitäten der Dinge und der Art und Weise, wie wir sie erleben, nicht aus. — Die These: „Ästhetische Eigenschaften kommen den Dingen selbst zu“ markiert dagegen nicht ohne weiteres eine Gegenposition zum Subjektivismus, denn die Eigenschaft, jemandem (gewissen oder allen Menschen) zu gefallen, ist auch eine Eigenschaft von Dingen.

⁴¹ Vgl. dazu die analogen Unterscheidungen für jenen Realismus, der in der Erkenntnistheorie diskutiert wird, in Kutschera (1981), 3.4.

⁴² Vgl. dazu wieder das analoge Argument in Kutschera (1981), 8.6, S.397.

starken Objektivismus — erst recht also aus dem schwachen — ergibt sich hingegen kein Naturalismus. Man könnte — in Analogie zu einem Argument von R.M.Hare im Fall moralischer Qualitäten⁴³ sagen: Entweder hängen die ästhetischen Qualitäten eines Gegenstands nur von seinen nichtästhetischen Eigenschaften ab, dann kann man sie durch diese definieren, gelangt also zu einem Naturalismus. Oder das gilt nicht, dann können zwei Gegenstände genau dieselben nichtästhetischen Eigenschaften haben — also z.B. zwei Blüten genau dieselben Farben und Formen — aber verschiedene ästhetische. Die zweite Alternative ist aber mit einer objektiven Konzeption des Ästhetischen unverträglich; diese hat ja nicht die Möglichkeit, eine unterschiedliche ästhetische Bewertung objektiv gleicher Gegenstände durch unterschiedliche subjektive Einstellungen oder Gefühle zu erklären. Also muß eine objektive Theorie des Ästhetischen naturalistisch sein. Aus der Tatsache, daß Gegenstände mit denselben nichtästhetischen Eigenschaften auch immer dieselben ästhetischen Qualitäten haben, folgt jedoch nicht, daß sich die letzteren durch die ersteren definieren lassen.

Der starke Objektivismus ist also unhaltbar, der schwache hingegen besagt zuwenig über den Objektivitätscharakter ästhetischer Aussagen. Es liegt nun nahe, spezifisch ästhetische Qualitäten als sekundäre Qualitäten der Dinge anzusehen, die diesen nicht unabhängig von unserem Empfinden zukommen, ohne doch im Sinn des Subjektivismus bloße Projektionen von Gefühlen oder Neigungen zu sein.⁴⁴ Diese Auffassung entspricht erstens dem normalen Sprachgebrauch, nach dem wir z.B. sagen: „Diese Blume ist schön“, das Wort „schön“ also ebenso wie z.B. „rot“ oder „rund“ als Prädikat für Gegenstände verwenden, ohne dabei auf Personen und ihre Präferenzen oder Gefühle Bezug zu nehmen. Sie entspricht zweitens der Überzeugung, daß dieser Sprachgebrauch korrekt ist, da wir zwischen „jemandem gefallen“ bzw. „von jemand als schön empfunden werden“ und „schön sein“ unterscheiden: Eine Blume kann schön sein, selbst wenn sie keiner sieht, sie also auch keinem gefällt.

⁴³ Vgl. dazu Kutschera (1982), S.212.

⁴⁴ Man bezeichnet (spezifisch) ästhetische Qualitäten auch gelegentlich als „tertiäre Qualitäten“, um sie von jenen Qualitäten (wie Farben, Gerüchen etc.) zu unterscheiden, die man in der Erkenntnistheorie „sekundär“ nennt. Ein sachlicher Unterschied zwischen den beiden Typen wird aber nicht angegeben.

Sie entspricht drittens der in 2.2 gewonnenen Einsicht, daß ästhetische Eigenschaften vielfach nichtästhetische Eigenschaften einschließen; alle Merkmale einer Eigenschaft müssen aber einen gemeinsamen Definitionsbereich haben, wie schon Berkeley bemerkt hat. Die Auffassung entspricht viertens der Überzeugung, daß das Bestehen ästhetischer Sachverhalte nicht (im Sinn des starken Objektivismus) völlig unabhängig von menschlichem Empfinden ist, daß also die Vorstellung absurd wäre, etwas könne schön sein das alle Menschen zu allen Zeiten als häßlich empfanden, und daß die Art und Weise, wie wir die Dinge ästhetisch erleben, in der Regel ein verlässliches Kriterium für ihre tatsächliche ästhetische Beschaffenheit ist. Wie es zur Bedeutung des Wortes „rot“ gehört, in der Regel unter normalen Bedingungen als rot empfunden zu werden, so gehört es auch zur Bedeutung des Wortes „zierlich“, in der Regel unter normalen Bedingungen als zierlich empfunden zu werden.⁴⁵ In diesem Sinn gibt es also analytische Beziehungen zwischen ästhetischen Sätzen und Aussagen über unser Empfinden, sie sind aber erheblich schwächer als der Subjektivismus annimmt — sie ermöglichen insbesondere keine Übersetzung ästhetischer Aussagen in solche über Empfindungen — und lassen eine Unterscheidung zwischen „schön sein“ und „als schön empfunden werden“ zu.

Allgemeine Kriterien für die Objektivität von Phänomenen sind Gegenständigkeit, Kohärenz und Intersubjektivität.⁴⁶ Jede äußere Erfahrung ist Erfahrung von etwas, das von uns selbst als Erfahrenenden wie von der Art und Weise, wie wir es erfahren, verschieden ist. In ihr ist uns etwas gegeben, es zeigt sich etwas, wir sind mit etwas konfrontiert, uns begegnet etwas, auf das wir intellektuell (mit Aufmerksamkeit und Interesse), emotional (mit Befriedigung, Ablehnung etc.) oder praktisch reagieren. Das, was uns in der Erfahrung begegnet, ist etwas Objektives, ein Gegen-Stand, und das ist der fundamentale Sinn von „Objektivität“. Wir reden in diesem Sinn von einer *Gegenständigkeit* des Erfahrenen. Die Dinge, die wir ästhetisch beurteilen — Blumen, Gemälde, Tänze etc. —, sind in diesem Sinn objektive Gegenstände.⁴⁷ Die Attribute, die wir ihnen in (spezifisch) ästhetischen Urteilen zuschreiben, sind aber ebenfalls

⁴⁵ Vgl. dazu Kutschera (1981), 8.6.

⁴⁶ Vgl. dazu Kutschera (1981), 8.6 (S.401ff).

⁴⁷ Vgl. dazu die Argumente gegen spezielle ästhetische Gegenstände in 2.1.

objektiv, da sie diese Gegenstände charakterisieren. Auch ästhetische Tatsachen haben den Charakter der Gegenständigkeit. Die Zierlichkeit einer Gestalt zeigt sich in der Erfahrung ebenso wie ihre geometrische Form, zumal sie mit dieser eng zusammenhängt. Sie kann uns überraschen, sie ist etwas, das uns in der Erfahrung gegeben ist, so daß man rein phänomenologisch von einer Gegenständigkeit ästhetischer Phänomene reden kann.⁴⁸ Diese Phänomene werden erlebt, d.h. in ihrer Erfahrung spielen auch emotionale Reaktionen eine Rolle. Wenn uns eine Gestalt als zierlich erscheint, haben wir an ihr Gefallen. Diese Erlebnisweise bestimmt unser ästhetisches Urteil über sie, wenn auch nicht ausschließlich. Das gilt aber, wie wir schon mehrfach betont haben, auch für die Erfahrung von Farben: Auch farbige Dinge empfinden wir in besonderer Weise, und die Farbempfindungen bilden die Basis unserer Farburteile. Der Satz (a): „Ich erlebe diese Gestalt als zierlich“ läßt sich ferner, wie wir schon oben bei der Diskussion nichtkognitivistischer Theorien sahen, nicht in der Form paraphrasieren (b): „Ich sehe, daß diese Gestalt diese und jene geometrischen Eigenschaften hat, und sie gefällt mir“. Das geht deshalb nicht, weil (a) zwar nicht mit beliebigen Aussagen über die physischen Eigenschaften der Gestalt verträglich ist, aber doch keine speziellen Aussagen über solche Eigenschaften impliziert, wie das (b) tut. In (a) lassen sich also objektive und subjektive Komponenten nicht trennen. „Zierlich“ ist ein Ausdruck für einen Gestalttyp (im Sinne der Gestaltpsychologie), der den Gesamteindruck einer Form charakterisiert und von im einzelnen sehr verschiedenartigen Formen hervorgerufen werden kann, trotzdem aber sehr selektiv gegenüber Veränderungen ist. Endlich gefallen uns Gestalten, weil sie zierlich sind, nicht aber sind sie zierlich, weil sie uns gefallen. Das gegenständige Erleben ästhetischer Phänomene ist der Grund dafür, daß man nach Kant mit ästhetischen Urteilen „jedermann Beistimmung zumutet“. Sie sprechen eben nicht über eigene Gefühle oder Einstellungen, sondern über Gegenstände.

Ein allgemein akzeptiertes Kriterium für den objektiven Inhalt von Erfahrungsurteilen ist auch die *intersubjektive Übereinstimmung*. Macht sich fast jeder, der einen Gegenstand (unter denselben Bedingungen) wahrnimmt, auf Befragen dasselbe Urteil über ihn zu eigen,

⁴⁸ Das betont auch Beardsley in (1958), §3.

so wird man die Eigenschaft, die es dem Gegenstand zuspricht als objektiv ansehen. Bezüglich dieses Kriteriums scheinen nun ästhetische Urteile deutlich schlechter abzuschneiden als Beobachtungsaussagen, z.B. solche über Farben — darauf stützt sich ja das Relativitätsargument. Nun ist auch bei Beobachtungsurteilen die Sache nicht so einfach, wie sie meist dargestellt wird: Auch einfache Erfahrungsurteile hängen von früheren Erfahrungen und generellen Annahmen ab.⁴⁹ Gehen zwei Personen von verschiedenen Annahmen aus, so können sie aufgrund derselben Sinneseindrücke zu ganz verschiedenen Aussagen kommen, ebenso wie sie aufgrund verschiedener Einstellungen (die ja oft ebenfalls von Annahmen abhängen) zu verschiedenen ästhetischen Aussagen gelangen können. Abgesehen davon ist aber die Behauptung schlicht falsch, es gäbe keine signifikante Übereinstimmung in ästhetischen Urteilen. Die Übereinstimmung bzgl. der Konsonanz der Töne ist so deutlich, daß Pythagoras dafür arithmetische Gesetze angeben konnte. In der Beurteilung von Rhythmen als erregend oder ruhig, von Linien als weich oder hart, dynamisch oder kraftlos, von Farben als matt oder lebendig, als warm oder kalt, von Gestalten als zierlich oder plump, von Gewändern als prächtig oder ärmlich stimmen wir weitgehend überein. Bei Urteilen über die Schönheit von Gegenständen ist die Übereinstimmung sicher deutlich geringer. Wir haben aber gesehen, daß der Begriff der Schönheit auch Dimensionen hat, die über den Bereich des Ästhetischen hinausgehen. Über Schönheit in einem rein ästhetischen Sinn, z.B. über die Schönheit von Farbenverhältnissen oder Formen kann man sich leichter einigen. Verständigungsschwierigkeiten können sich auch aus der Vieldeutigkeit ästhetischer Ausdrücke ergeben. So kann im Urteilen über die Harmonie von Farben eine Divergenz daraus entstehen, daß der eine sich auf den harmonischen Zusammenklang von Farben bezieht (von Farben z.B. mit einer gemeinsamen Beimischung von Gelb), der andere hingegen auf ihren harmonischen Gegensatz (den z.B. Komplementärfarben bilden). Allgemein ist zu sagen: Die Übereinstimmung in Urteilen hängt auch von der Übereinstimmung im Sprachgebrauch ab, und die ist vor allem bei Wörtern mit einem breiten Vagheitshorizont infrage gestellt. Es gibt z.B. keine genaueren Kriterien dafür, wann

⁴⁹ Vgl. dazu z.B. Kutschera (1981), 9.3.

man ein Gesicht als „rund“ bezeichnen kann. Die Konvergenz im Gebrauch des Wortes „zierlich“ ist wohl kaum signifikant geringer als jene in der Verwendung des Wortes „rund“ in Anwendung auf Gesichter. Eine Divergenz der Urteile kann sich auch ergeben, wenn unterschiedliche Wortfelder zugrunde gelegt werden. So hat das Wort „rot“ im Feld der Farbwörter „rot“, „blau“, „grün“, „gelb“, „braun“ einen größeren Umfang als in einem Feld, in dem auch die Wörter „orange“ und „violett“ vorkommen. Die Übereinstimmung in ästhetischen Urteilen ist so auch eine Frage der Existenz einer präzisen Sprache. Die ästhetische Sprache ist Teil der Umgangssprache und in der sind die Wortfelder, die mit wirtschaftlichen und technischen Dingen zu tun haben, weit besser entwickelt als das ästhetische Vokabular. Im Alltag werden die Wörter „schön“, „anmutig“, „reizend“, „anziehend“ und „hübsch“ weitgehend gleich verwendet. Ein differenzierender Sprachgebrauch ist die Ausnahme. Er muß erlernt werden, bedarf der Pflege, der Abstimmung, der Klärung. Sprachkompetenz ist für eine genaue und kontrollierbare ästhetische Beschreibung der Dinge nicht weniger wichtig als z.B. für eine botanische Beschreibung von Pflanzen. Sie hängt auch von den Vergleichsmöglichkeiten ab, die man durch Erfahrung gewinnt. Wer sich viel mit Grafik befaßt hat, kann z.B. die Linienführung, Schattierungen etc. besser unterscheiden, genauer erfassen und beschreiben. Geschmack als ästhetisches Urteilsvermögen beruht auf Anlage (einer Sensibilität für ästhetische Phänomene), Erfahrung, Ausbildung, sprachlichem Unterscheidungsvermögen sowie Intelligenz und Phantasie. Wir reden von einem guten und schlechten Geschmack wie von einer guten und schlechten Fähigkeit, Fragen der Marktentwicklung zu beurteilen. Diese Unterscheidung hätte aber keine Grundlage, wenn ästhetische Urteile nur subjektive Empfindungen ausdrücken würden. Der gute Geschmack ist der, welcher in der Regel zu richtigen ästhetischen Urteilen führt, so daß dieser Begriff einen intersubjektiven Sinn der Korrektheit dieser Urteile voraussetzt. Endlich ist darauf hinzuweisen, daß Übereinstimmung in Erfahrungsurteilen nur bei gleichen Beobachtungsbedingungen zu erwarten ist. Dabei handelt es sich nicht nur um gleiche äußere Bedingungen, wie z.B. Beleuchtung oder Entfernung vom Gegenstand, sondern auch um innere, wie z.B. Aufmerksamkeit und Konzentration. Für das Erleben, bei dem auch Gefühle eine Rolle spielen, kommt es, wie Hume betont hat, darauf an, daß das Interesse nicht vom Gegenstand

abgelenkt wird, daß man sich in ausgeglichener Stimmung befindet, sich dem Gegenstand öffnet und ihn auf sich wirken läßt. Ästhetisches Erleben ist anfälliger für äußere und innere Störungen als Beobachten, aber das läßt sich bei ästhetischen Urteilen in Rechnung stellen.

Unterschiede im Grad intersubjektiver Übereinstimmung zwischen Beobachtungsaussagen und ästhetischen Urteilen sollen damit nicht geleugnet werden, sie sind aber erstens teilweise durch die sprachlichen und erlebnismäßigen Randbedingungen erklärbar und sie sind zweitens nicht so groß, wie das oft behauptet wird. Solche Behauptungen beruhen manchmal auf einem Vorurteil: Es kann nicht anders sein, weil man sich ja schon für die Subjektivität ästhetischer Werte entschieden hat. Mit Wittgenstein könnte man raten: „Sage nicht, es *muß* so sein, sondern sieh zu, wie es tatsächlich ist!“ Auch bzgl. des zweiten Objektivitätskriteriums, der intersubjektiven Übereinstimmung, schneiden also ästhetische Urteile nicht allzu schlecht ab. Die bestehenden Unterschiede im Grad dieser Übereinstimmung gegenüber jener bei Urteilen über physische Eigenschaften der Gegenstände rechtfertigen es jedenfalls nicht, diese als objektiv, jene aber als bloß subjektiv anzusehen. Relevant ist im übrigen auch weniger die Übereinstimmung der großen Zahl als die der oft relativ kleinen Zahl der Kompetenten.

Das dritte Objektivitätskriterium ist das der *Kohärenz*. Danach zeigt sich in einer Erfahrung nur dann ein objektiver Sachverhalt, wenn sein Bestehen sich unabhängig von dieser Erfahrung kontrollieren läßt. Sein darf nicht mit Erscheinen zusammenfallen, sondern es muß noch andere Kriterien dafür geben, ob das, was uns so zu sein scheint, auch tatsächlich so ist. Einen kurzen Lichtblitz, den wir wahrnehmen, werden wir z.B. dann nicht als Wahrnehmung einer objektiven optischen Erscheinung ansehen, wenn wir für deren Vorliegen keine anderen Anhaltspunkte haben. Es stellt sich also die Frage nach Kriterien für die Anwendbarkeit ästhetischer Attribute. Sie führt zum Problem der Rechtfertigung ästhetischer Urteile, das wir im nächsten Abschnitt behandeln wollen. Die Rechtfertigungsfähigkeit dieser Urteile setzt also nicht nur ihre Objektivität in dem Sinn voraus, daß sie einen kognitiven Sinn haben, sondern Objektivität impliziert umgekehrt auch Rechtfertigungsfähigkeit.

2.4 Rechtfertigung ästhetischer Urteile

Die Antwort auf die Frage nach den Grundlagen ästhetischer Urteile hängt von deren Deutung ab. Bei einer individuell subjektivistischen Deutung läßt sich die Frage einfach beantworten: Schön ist das, was gefällt, und ob jemand etwas gefällt oder nicht, ist ihm unmittelbar gewiß. Wie subjektive Präferenzen im allgemeinen folgen auch ästhetische freilich nicht direkt dem momentanen Wohlgefallen. Sollen sie kohärent sein, so müssen sie eine Systematisierung dessen darstellen, was uns in der Empfindung gefällt; Grundlage ästhetischer Urteile bleibt aber auch dann das Gefallen, das jemand an den Dingen findet und das für ihn selbst unzweifelhaft ist.¹ Schwieriger ist die Antwort, wenn wir von der oben skizzierten objektiven Deutung ästhetischer Phänomene ausgehen. Man könnte zunächst zwei Typen von Rechtfertigungstheorien unterscheiden, von denen die ersten synthetisch-apriorische ästhetische Erkenntnisse annehmen, während die zweiten alle synthetischen Urteile (d.h. alle Aussagen, die nicht analytisch gelten wie z.B. „Was schön ist, ist nicht häßlich“) als empirisch ansehen. Es gibt aber keine Theorien, die eindeutig behaupten, es gebe synthetisch-apriorische ästhetische Erkenntnisse. Kant meint zwar, ästhetische Urteile hätten eine apriorische Grundlage – in der apriorisch erkennbaren Struktur der menschlichen Gemütskräfte –, aber nicht, sie ließen sich apriorisch beweisen. Wir gehen darauf gleich noch etwas näher ein. Alle ästhetischen Theorien, die sich überhaupt näher zur Erkenntnis ästhetischer Sachverhalte äußern, sind also empirische Theorien. Relevanter ist daher die Unterscheidung der Theorien in intuitionistische und nichtintuitionistische. Wir wollen eine Theorie ästhetischer Erkenntnis *intuitionistisch* nennen, wenn sie behauptet, ästhetische Erkenntnis sei eine intuitive, nicht begründbare Erkenntnis.² Eine Theorie, die neben intuitiven Feststellungen auch Kriterien für das Vorliegen ästhetischer Tatsachen annimmt, also eine Kritisierbarkeit und Be-

¹ Vgl. dazu Kutschera (1982), Kap.6, insbesondere S.233f.

² Wir verwenden also die Bezeichnung „intuitionistisch“ anders als in der Ethik, wo man nichtnaturalistische Theorien als „intuitionistisch“ bezeichnet. Ein ästhetischer Naturalismus verträgt sich freilich auch nach der hier angegebenen Bestimmung schlecht mit einem Intuitionismus, da es für das Vorliegen nichtästhetischer Attribute immer Kriterien gibt.

gründbarkeit ästhetischer Urteile, bezeichnen wir als *nichtintuitionistisch*. Man unterscheidet oft Theorien, nach denen ästhetische Urteile „Sinnesurteile“ sind, von solchen, nach denen sie „Verstandesurteile“ sind.³ Diese Redeweise ist aber schief, denn alles Urteilen ist eine Sache auch des Verstandes — es gibt keine „begriffslosen“ Urteile —, und ein *Rationalismus* des Inhalts, ästhetische Urteile seien reine Verstandesurteile, ist nie ernsthaft vertreten worden; er würde ja auch eine apriorische Theorie aller ästhetischen Erkenntnis implizieren. Der „Rationalismus“ z.B. von Gottsched besteht lediglich darin, daß er allgemeine Kriterien für Schönheit in der Dichtung annimmt.

Ästhetische Intuition kann als Leistung eines speziellen ästhetischen Sinns aufgefaßt werden, wie ihn z.B. Hutcheson annahm.⁴ Da wir die Annahme eines solchen Sinns aber schon oben verworfen haben, beschränken wir uns hier auf Theorien, die eine intuitive Erkenntnis ästhetischer Tatsachen durch die äußeren Sinne und den „inneren Sinn“ annehmen.⁵ So spricht G.F.Meier vom Geschmacksurteil als „sinnlichem Urteil“ und Leibniz und Hume reden von einem „Urteil der Empfindung“. Oft verbindet sich der Intuitionismus mit einem Subjektivismus, wie z.B. bei Hume und Kant, aber der Intuitionismus impliziert keinen Subjektivismus, ist also auch in Verbindung mit einer objektiven Deutung ästhetischer Urteile von Interesse, wie wir sie hier betrachten.

Wie vor ihm schon J.Addison hat Edmund Burke in (1757) die Ansicht vertreten, die (äußeren) Sinne selbst seien die Quelle ästhetischer Empfindungen, mit den Wahrnehmungen verbänden sich unmittelbar jene Gefühle, auf denen ästhetische Urteile beruhen. Er sagt, Schönheit wirke durch die Sinne auf unseren Geist ebenso unmittelbar und „mechanisch“ wie Hitze und Kälte.⁶ Daneben seien auch anschaulich-sinnenhafte Vorstellungen wie die entsprechenden Wahrnehmungen mit ästhetischen Gefühlen verbunden. Anders als etwa der Abbé du Bos, der in seinen *Réflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture* (1719) sagte, Geschmacksurteile seien ebenso unmittelbar wie die des Geschmackssinns und wir beurteilten ein Gemälde wie ein Ragout, betont Burke jedoch den Anteil des Ver-

³ Vgl. dazu die Anmerkung 22 in 2.3.

⁴ Vgl. dazu 2.1.

⁵ Zum „inneren Sinn“ vgl. 1.1.

⁶ Vgl. Burke (1757), S.92, 112.

standes an ästhetischen Urteilen. Diesen Anteil sieht er freilich nur im Vergleich von Gegenständen und ästhetischen Empfindungen sowie in der Ausbildung kohärenter und klarer ästhetischer Präferenzen. Er sagt: „Taste ... is not a simple idea, but is partly made up of a perception of the primary pleasures of sense, of the secondary pleasures of imagination, and of the conclusions of the reasoning faculty, concerning the various relations of these, and concerning the human passions, manners and actions“.⁷ (Die letzte Bemerkung bezieht sich allerdings weniger auf den Geschmack selbst, als auf die Theorie des Geschmacks. Burke sah die Aufgabe der Ästhetik vor allem in der Aufklärung der psychologischen Mechanismen, die ästhetischen Empfindungen zugrunde liegen.) Der Verstand spielt also für ästhetische Urteile nur eine regulative, keine konstitutive Rolle. Die Ästhetik von Burke hat sogar deutlich antirationalistische Züge. Verstand, sagt er, behindere Phantasie und Gefühl – „judgment is for the greater part employed in throwing stumbling blocks in the way of imagination, in dissipating scenes of its enchantment, and in tying us down to the disagreeable yoke of our reason“.⁸ Wie Baumgarten betont er, daß „verworrene“ Vorstellungen ästhetisch wertvoller seien als distinkte. In Anlehnung an die Terminologie von Descartes unterscheidet Baumgarten erstens zwischen verworrenen (*confusae*) und distinkten (*distinctae*) und zweitens zwischen klaren (*clarae*) und dunklen (*obscurae*) Vorstellungen. Verworren sind sinnlich konkrete Vorstellungen, deren Gehalt begrifflich nicht vollständig erfaßt werden kann. Auch sie können aber klar sein, und ästhetisch wertvolle Vorstellungen sind immer klar. Distinkte Vorstellungen sind solche mit einem begrifflich wohlbestimmten Inhalt. Burke macht hingegen keinen Unterschied zwischen klaren und distinkten Vorstellungen, und sagt so: „Clear ideas are little ideas“.⁹ Ihm kommt es auf „starke“ Ideen an, auf Vorstellungen oder Wahrnehmungen, die starke Gefühle erregen, und die sind für ihn immer verworren. Ebenso unterscheidet er klaren und starken Ausdruck: Während der erstere eine Sache so beschreibt, wie sie objektiv ist, und damit Kenntnisse vermittelt, beschreibt der letztere, wie sie empfunden wird, und vermittelt so Gefühle. In der Kunst kommt es nun

⁷ A.a.O., S.23.

⁸ A.a.O., S.25.

⁹ A.a.O., S.60f, 63.

auf Gefühle, also auf starke Vorstellungen und Darstellungen an.¹⁰ Dagegen hat sich J. Warton gewandt. Er schreibt: „The use, the force and the excellence of language, certainly consists in raising clear, complete, and circumstantial images, and in turning readers into spectators“.¹¹ Dieser Einwand beruht aber nur auf der fehlenden Unterscheidung zwischen klaren und distinkten Vorstellungen: Es kommt in der Dichtung sicher darauf an, dem Leser klare, konkrete (*circumstantial*) und anschauliche Vorstellungen zu vermitteln, aber Burke wollte nicht klaren, sondern nur distinkten Vorstellungen den ästhetischen Wert absprechen – so jedenfalls muß man ihn wohl verstehen. Er hat sich auch gegen verstandesmäßige Kriterien für Schönheit gewandt: Erstens gegen die Auffassung, schön sei allein die Form der Dinge, wie sie Plotin vertrat. So hat Burke als erster ausdrücklich auf den ästhetischen Wert der Farben hingewiesen. Während A. Gerard deren ästhetischen Wert durch Assoziation erklärte – Grün ist z.B. die Farbe der Fruchtbarkeit, da wir diese schätzen, empfinden wir also auch Grün als angenehm –, betonte Burke ihren ästhetischen Eigenwert.¹² Zweitens gegen Schönheit als Proportion: Burke betonte, daß perfekt geometrische Proportionen, wie sie sich z.B. bei Quadraten, Kreisen oder gleichseitigen Dreiecken finden, ästhetisch neutral sind, daß gerade Linien ausdrucksärmer sind als geschwungene. Er weist auf die unendliche Vielfalt der Proportionen bei schönen Pflanzen, Tieren und Menschen hin, die sich nicht unter eine Regel bringen lassen. Mit ähnlichen Gründen wendet er sich gegen die Bestimmung von Schönheit als Perfektion.¹³ Drittens gegen Schönheit als Entsprechung von Form und Zweck eines Gegenstandes: Es gibt perfekt angepaßte Formen, sagt Burke, wie z.B. die eines Schweinskopfes, die wir trotzdem als häßlich empfinden.¹⁴ Viertens gegen die Verbindung des Schönen mit dem Guten: Tugenden haben für Burke nichts Liebenswertes, sondern etwas Strenges¹⁵ und Schönheit besteht für ihn in jenen Qualitäten, die in uns eine interesselose Zuneigung erwecken: „By beauty I

¹⁰ A.a.O., S.163ff.

¹¹ *Essays on the Genius and Writings of Pope*, 1782, II, 165.

¹² Vgl. Burke (1757), S.79ff, 116f, 159f.

¹³ A.a.O., S.92ff und 110.

¹⁴ A.a.O., S.104ff.

¹⁵ A.a.O., S.110f.

mean, that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passions similar to it. ... I .. distinguish love, by which I mean that satisfaction which arises to the mind upon contemplating any thing beautiful .. from desire or lust; which is an energy of the mind, that hurries us on the possession of certain objects ..“.¹⁶

Burke betont also den sinnlichen Charakter und die Autonomie des Ästhetischen gegenüber dem Intellektuellen. Sein Einfluß auf die englische und die deutsche Ästhetik war groß – zumal der auf Kant –, aber sein *Inquiry* ist eine Jugendschrift, die sich nicht durch begriffliche Klarheit auszeichnet und insbesondere unter einem primitiven Psychologismus leidet; psychologische Überlegungen machen den Hauptteil des Werkes aus.

Besonders stark hat Kant den intuitiven Charakter ästhetischer Erfahrung betont. Für ihn ist es für das Schöne charakteristisch, daß es „ohne Begriffe gefällt“. Auch das Angenehme gefällt durch die Sinne in der Empfindung, und dazu ist kein Urteil über die Natur des Gegenstandes erforderlich. Das Gute gefällt durch Vernunft, durch den „bloßen Begriff“.¹⁷ Das soll heißen: Das Urteil über die moralische Qualität einer Handlungsweise (im Rahmen von Kants Pflichtethik sind Handlungsweisen die primären Objekte moralischer Bewertung) hängt nicht vom Erleben ab. Wenn mir jemand eine Handlung beschreibt, kann ich sie ebenso beurteilen, als wenn ich sie selbst beobachte. Das Schöne gefällt hingegen „ohne Begriffe“. Ästhetische Urteile beziehen sich allein auf die Erscheinungsweise eines Objekts, so daß die begriffliche Bestimmung seiner Natur dafür unerheblich ist. Für die ästhetischen Qualitäten der Gegenstände gibt es auch keine allgemeinen objektiven Kriterien, also keine Eigenschaften der Gegenstände selbst (wie z.B. Form- oder Farbeigenschaften), die für ihre Schönheit hinreichend oder notwendig sind. Kant sagt: „Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel

¹⁶ A.a.O., S.91. Diese Liebe beruht auf einer im weitesten Sinn des Wortes sozialen Einstellung des Menschen, einer Benevolenz zu uns Verwandtem. Man könnte dabei wieder an die stoische *Oikeiōsis* denken, ein Gefühl der Verwandtschaft, das sich auf alle Dinge erstreckt, aber Burke leitet sie nicht aus der Verbindung des menschlichen Geistes mit dem Weltlogos ab, sondern aus dem Geschlechtstrieb. Vgl. dazu a.a.O. S.40ff.

¹⁷ Vgl. KU, S.42f.

geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen. Ob ein Kleid, ein Haus, eine Blume schön sei, dazu läßt man sich sein Urteil durch keine Gründe oder Grundsätze aufschwätzen¹⁸. Über Schönheit entscheidet allein die eigene Anschauung: „Man kann apriori nicht bestimmen, welcher Gegenstand dem Geschmacke gemäß sein werde oder nicht, man muß ihn versuchen“.¹⁹ Für Kant gibt es aber auch keine empirischen Kriterien für Schönheit: „Unter einem Prinzip des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstandes subsumieren und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich. Denn ich muß unmittelbar an der Vorstellung desselben die Lust empfinden, und sie kann mir durch keine Beweisgründe angeschwätzt werden“.²⁰ Ästhetische Urteile sind daher nicht beweisbar: „Obgleich alle Kritiker, wie Hume sagt, scheinbarer vernünfteln können als Köche, so haben sie doch mit diesen einerlei Schicksal. Den Bestimmungsgrund ihres Urteils können sie nicht von der Kraft der Beweisgründe, sondern nur von der Reflexion des Subjekts über seinen eigenen Zustand (der Lust oder Unlust), mit Abweisung aller Vorschriften und Regeln, erwarten“.²¹

Ein so radikaler ästhetischer Intuitionismus, wie ihn Kant vertritt, ist aber nicht haltbar, denn danach besagt „schön sein“ soviel wie „mir jetzt als schön erscheinen“, und Entsprechendes gilt für andere (spezifisch) ästhetische Prädikate. Diese Gleichsetzung haben wir aber schon oben kritisiert. Kants Intuitionismus ist eine Folge seiner individuell-subjektivistischen Deutung ästhetischer Aussagen, die nur aufgrund der fragwürdigen These vom prinzipiell gleichen ästhetischen Erleben aller Menschen zu allen Zeiten dem Widersinn entgeht, daß Schönheit zeit- und sprecherabhängig ist. Burkes Konzeption ist demgegenüber plausibler, denn nach ihm ist zwar das ästhetische Erleben und Empfinden Grundlage ästhetischer Urteile, aber es wird doch ein Unterschied gemacht zwischen „mir jetzt als schön erscheinen“ und „schön sein“: Ästhetische Urteile folgen nicht allein dem momentanen Eindruck, sondern kohärenten Präferenzen

¹⁸ A.a.O., S.53f.

¹⁹ A.a.O., S.29.

²⁰ A.a.O., S.135.

²¹ A.a.O., S.135.

und Ansichten, welche die Summe unserer ästhetischen Erfahrungen bilden.

Wie stellt sich nun das Problem der Rechtfertigung ästhetischer Urteile bei derjenigen Deutung dar, die im letzten Abschnitt skizziert wurde? Das Problem hat eine praktische und eine theoretische Seite: Die praktische besteht darin, wie man ein bestimmtes ästhetisches Urteil rechtfertigen kann, und dazu läßt sich nur unter Bezugnahme auf seinen besonderen Inhalt und die verfügbaren Daten etwas sagen. Hier geht es allein um die theoretische Seite, die Rechtfertigungsfähigkeit ästhetischer Urteile im allgemeinen. Dazu sind zunächst drei Punkte zu beachten:

1. „Rechtfertigen“ heißt nicht immer Begründen. Wie schon Platon betont hat, läßt sich nicht alles begründen, weil jede Begründung eines Satzes begründende Sätze erfordert. Die Forderung, alles zu begründen, liefe also auf einen unendlichen Regreß hinaus. Eine Behauptung ist auch durch ihre Evidenz gerechtfertigt.²² Ohne evidente, d.h. einer Begründung nicht bedürftige Sätze gäbe es keine Begründungen, da deren erste Prämissen ja unbegründet bleiben. Wie Überzeugung ist auch Evidenz ein subjektives Wahrheitskriterium: Ein Sachverhalt ist nicht als solcher evident, sondern er ist jemand (zu einer gewissen Zeit) evident. Evidenz garantiert auch keine Wahrheit. Es war wohl schon jedem einmal etwas evident, was er später als falsch erkannte. Wenn mir jedoch ein Sachverhalt evident ist, berechtigt mich das zur Behauptung, daß er tatsächlich besteht. Diese Behauptung kann sich wie gesagt als falsch erweisen, aber einen besseren subjektiven Grund als Evidenz haben wir für unsere Behauptungen nicht – auch nicht in Begründungen, bei denen uns ja auch sowohl ihre Schlüssigkeit wie die Wahrheit ihrer ersten Prämissen einleuchten muß. Die Behauptung, Herr XY sei zierlich, läßt sich ebenso wie jene, er sei dünn, auf Befragen, woher man das wisse, einfach dadurch rechtfertigen, daß man sagt, man habe ihn gesehen. Einer Begründung der Behauptung durch Angabe der Körpermaße bedarf es in beiden Fällen nicht. In der Literatur zum Problem der Rechtfertigung ästhetischer Aussagen wird freilich Evidenz, sofern sie überhaupt erwähnt wird und man Rechtfertigung

²² Zum Begriff der Evidenz vgl. Kutschera (1981), 1.5.

nicht ohne weiteres als Begründung auffaßt, meist mit dem Hinweis auf den Mangel intersubjektiver Übereinstimmung als unzuverlässig angesehen. Darauf sind wir aber schon oben eingegangen und im übrigen verbindet sich mit Evidenz immer die Überzeugung vom Bestehen des evidenten Sachverhalts.

2. „Ästhetische Urteile rechtfertigen“ heißt nicht immer, sie mithilfe von nichtästhetischen Urteilen rechtfertigen. Man kann ja auch nicht sagen, moralische Urteile rechtfertigen, hieße sie mit nichtmoralischen begründen, oder Urteile über optische Eigenschaften eines Gegenstands rechtfertigen hieße, sie mit Aussagen über seine nicht-optischen Eigenschaften begründen. Das wäre eine illegitime Beschränkung der Rechtfertigungsmöglichkeiten. Unter Hinweis auf die mangelnde Übereinstimmung in ästhetischen Urteilen werden in der Literatur freilich vielfach ästhetische Kriterien für ästhetische Urteile als unbrauchbar angesehen, so daß sich die Diskussion auf die Frage konzentriert, ob es nichtästhetische Kriterien für ästhetische Urteile gibt.

3. Kriterien sind nicht nur notwendige oder hinreichende Bedingungen. Gilt der Satz (a): „Für alle Dinge x gilt: Hat x die Eigenschaft G , so hat x auch die Eigenschaft F “, so bezeichnet man den Sachverhalt, daß ein bestimmter Gegenstand a die Eigenschaft G hat, als *hinreichendes* Kriterium dafür, daß a die Eigenschaft F hat.²³ Daß sich ein Lackmuspapier, das man in eine Flüssigkeit taucht, rot färbt, ist z.B. ein hinreichendes Kriterium dafür, daß die Flüssigkeit eine Säure ist. Gilt der Satz (b): „Für alle Dinge x gilt: Hat x die Eigenschaft F , so hat x auch die Eigenschaft G “, so nennt man den Sachverhalt, daß a die Eigenschaft G hat, ein *notwendiges* Kriterium dafür, daß a die Eigenschaft F hat. Hat a nicht die Eigenschaft G , so kann a nach (b) auch nicht die Eigenschaft F haben. Ein Kriterium soll dabei in der Regel ein leichter oder zuverlässiger feststellbarer Sachverhalt sein als jener, für den es ein Kriterium ist. Kriterien für einen Sachverhalt p sind aber nicht nur hinreichende und notwendige Bedingungen für das Bestehen von p , sondern auch Bedingungen, die in einem recht weiten Sinn des Wortes für das Bestehen von p sprechen, bzw. solche, deren Nichterfülltsein gegen das Bestehen von

²³ Man nennt auch den generellen Sachverhalt, den der Satz (a) ausdrückt, ein Kriterium, oder bezeichnet aufgrund von (a) die Eigenschaft G als Kriterium für die Eigenschaft F .

p spricht. Solche Kriterien wollen wir *Indizien* nennen. Das Bestehen von q spricht z.B. für jenes von p , wenn es *p ceteris paribus* wahrscheinlicher macht. Daß man das Wort „Kriterium“ im Alltag meist in diesem weiteren Sinn verwendet und es zweckmäßig ist, das auch im Bereich der Ästhetik zu tun, hat H.Knight in (1949) betont.²⁴ Indizien für gute Fußballspieler sind z.B. Einsatzbereitschaft, Schnelligkeit, Dribbel- und Schußstärke, Übersicht, die Fähigkeit, ein Spiel zu gestalten, Konstanz der Leistung etc. Keines dieser Indizien ist für sich allein hinreichend oder notwendig dafür, daß jemand ein guter Fußballspieler ist. Es gibt gute Verteidiger, die keine Spielmacher sind, gute Mittelfeldspieler, die nicht schußstark sind und schuß- und dribbelstarke Spieler, die wegen mangelnder Konstanz ihrer Leistungen oder fehlender Übersicht keine guten Spieler sind. Solche Indizien machen also die Behauptung, jemand sei ein guter Spieler, zwar plausibel, aber sie reichen nicht hin, ihn definitiv als guten Spieler auszuweisen, denn man kann immer entgegnen, daß der Spieler zwar die genannten Qualitäten hat, andere ihm jedoch fehlen. Tatsächlich stützen sich Begründungen im Alltag meist auf Indizien, und solche Begründungen funktionieren praktisch recht gut. Es gibt auch keine vollständige Liste von Kriterien, die jemand definitiv als guten Fußballspieler auszeichnen oder die er erfüllen muß, um ein guter Fußballspieler zu sein. Man kann also nicht behaupten, Argumente mit Indizien seien in dem Sinn elliptisch, daß sie nur auf das Erfülltsein einer Bedingung hinweisen und die anderen als erfüllt voraussetzen, sie ließen sich aber prinzipiell in die Form eines logisch gültigen deduktiven Arguments bringen, in dem aus einem generellen Kriterium und Aussagen, daß all seine Bedingungen im Fall des fraglichen Gegenstands erfüllt sind, auf die Eigenschaft dieses Gegenstands geschlossen wird, um die es geht. Endlich ist zu betonen, daß hinreichende Kriterien dafür, daß ein Gegenstand a die Eigenschaft F hat, nicht immer die Gestalt (a) haben müssen. Sie können, falls a die Eigenschaft H hat, auch die speziellere Form haben (a') : „Für alle Dinge x mit der Eigenschaft H gilt: Hat x die Eigenschaft G , so auch die Eigenschaft F “. Gerade für Eigenschaften F mit einem sehr weiten Anwendungsbereich wie z.B. ‚schön‘ ist nicht zu erwarten, daß sich ganz allgemeine Kriterien für Schönheit finden lassen,

²⁴ Vgl. dazu auch Beardsley (1962).

denn schöne Gesichter zeichnen sich durch andere Eigenschaften aus als schöne Melodien, schöne Vasen oder schöne Stoffe. Entsprechendes gilt für notwendige Kriterien, und im Fall von Indizien kann es sich auch um weitgehend gegenstandsspezifische Bedingungen handeln: Nach alledem, was wir über ein bestimmtes Objekt wissen oder vermuten, kann die zusätzliche Information, daß es die Eigenschaft *G* hat, die Wahrscheinlichkeit erhöhen bzw. vermindern, daß es die Eigenschaft *F* hat.

Es wird nun oft behauptet, es gebe keine nichtästhetischen Kriterien für ästhetische Sachverhalte.²⁵ Die wichtigsten Argumente sind:

a) Es gibt sie tatsächlich nicht. Alle vorgeschlagenen Kriterien sind entweder so vage (wie z.B. „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ als Kriterium für Schönheit), daß sie sich nicht überprüfen lassen, oder sie gelten nicht allgemein.²⁶ Die nichtästhetischen Attribute eines Gegenstandes, die seinen ästhetischen Eindruck bewirken, sind überaus komplex. Wie kleinste Modifikationen Charakter und Ausdruck eines Gesichts völlig verändern können, so können auch kleinste Differenzen in Farben oder Formen große Unterschiede im ästhetischen Charakter von Gegenständen bewirken.

Diese These ist so nicht haltbar, da es, wie wir schon sahen, z.B. notwendige Kriterien für Zierlichkeit gibt. Zierliche menschliche Gestalten sind nicht über 2m groß und wiegen nicht mehr als 2 Zentner. Richtig ist nur, daß es kaum generelle hinreichende nichtästhetische Kriterien für ästhetische Eigenschaften gibt. Ästhetische Prädikate charakterisieren oft einen intuitiven Gesamteindruck, eine Art Gestalteigenschaft, die sich mit nichtästhetischen Begriffen nicht genau analysieren läßt. Insbesondere lassen sich expressive Qualitäten wie „zornig“ oder „traurig“ nicht mit physikalischen Begriffen definieren: Ob eine Miene zornig oder traurig ist, stellen wir intuitiv mit großer Sicherheit fest, ohne doch generell sagen zu können, wie sich im einzelnen zornige von nichtzornigen und traurige von nichttraurigen Gesichtern unterscheiden. Es gibt

²⁵ Vgl. dazu z.B. Sibley (1959) und (1965), St.Hampshire (1952), Kennick (1958), Macdonald (1954), S.122 und Beardsley (1958), §§24f.

²⁶ Passmore meint in (1951), die Vagheit ästhetischer Aussagen sei Produkt eines verfehlten Strebens nach Allgemeinheit.

dafür aber Indizien wie die Zornesfalte zwischen den Augenbrauen oder herabgezogene Mundwinkel.

b) Es kann sie nicht geben, denn andernfalls wären ästhetische Urteile demonstrierbar. Ob aber etwas „schön sei, dazu läßt man sich sein Urteil durch keine Gründe oder Grundsätze aufschwätzen“ (Kant).

Das ist so, als wollte man sagen, ob etwas rot sei, dazu lasse man sich sein Urteil durch keine Gründe aufschwätzen; wenn es einem als rot erscheine, sei es eben rot; es gebe also keine Kriterien für die Farbe von Objekten. Kants Aussage versteht sich, wie wir schon sahen, aus seiner Auffassung ästhetischer Aussagen als Ausdruck subjektiven Wohlgefallens: Der Gegenstand gefällt mir oder er gefällt mir nicht, und welcher von beiden Fällen zutrifft, weiß ich selbst am besten, und ich bedarf dazu keiner Kriterien.²⁷ Im übrigen geht es bei Begründungen nicht um ein „Aufschwätzen“; Geschwätz ist nicht nur im ästhetischen Bereich irrelevant. Eine Bedingung ist für mich nur dann ein hinreichendes Kriterium, wenn ich sie als hinreichend anerkenne. Bin ich überzeugt, daß das Vorliegen der Eigenschaft *G* allgemein eine hinreichende Bedingung für das Vorliegen von *F* ist, so bin ich auch davon überzeugt, daß der Gegenstand *a*, den ich betrachte, die Eigenschaft *F* hat, falls ich überzeugt bin, daß er die Eigenschaft *G* hat. Spricht also der Augenschein dagegen, daß *a* die Eigenschaft *F* hat, so habe ich zwei Möglichkeiten: Ich mißtraue diesem Augenschein oder ich mißtraue ihm nicht, sondern sehe den vorliegenden Fall als Widerlegung des allgemeinen Kriteriums an. Ästhetische Kriterien sind ja im üblichen Verständnis allgemeine Aussagen, die induktiv aus Erfahrungen gewonnen wurden, also nur hypothetische Geltung haben und sich im Angesicht neuer Erfahrungen immer als falsch erweisen können. Hypothetische Kriterien für beobachtbare Sachverhalte sind deshalb aber nicht immer nutzlos — sie bestätigen nicht entweder nur das, was wir ohnehin sehen, oder erweisen sich als falsch —, sondern wir vertrauen ihnen oft mehr als dem Augenschein. So erscheint uns das ins Wasser gehaltene Ruder deutlich als geknickt, und trotzdem sagen wir, es sei im Wasser wie außerhalb gerade. Man läßt sich also durch Krite-

²⁷ Formale Zweckmäßigkeit ist für Kant kein Kriterium für das Schöne, vgl. 2.2.

rien keine ästhetischen Urteile „aufschwätzen“, sondern man folgt in den Urteilen seinen Überzeugungen, seien es erfahrungsmäßige Evidenzen oder Annahmen über allgemeine Zusammenhänge. Normalerweise sehen wir ästhetische Erfahrungen wie andere äußere Erfahrungen als verlässlich an, und bedürfen dann keiner Kriterien für die entsprechenden Urteile. Kriterien verwenden wir nur dann, wenn uns ein Sachverhalt in der Erfahrung problematisch oder nicht leicht zugänglich ist.

c) Es kann sie nicht geben, denn sonst ließe sich Kunst auf Regeln bringen und wäre lehrbar.

Das ist nun so, als wenn man sagte, es könne keine Kriterien für gute Fußballspieler geben, sonst wäre Fußballspielen lehrbar und jeder, der die Kriterien kennt, könnte gut Fußball spielen. Erstens bewirkt die Kenntnis der Kriterien noch nicht, daß man sie auch erfüllen kann; dazu bedarf es einer hinreichenden Begabung. Kunst kann ferner in gewissem Grade gelehrt werden, dazu gibt es ja Musikhochschulen und Akademien der Bildenden Kunst. Zum künstlerischen Schaffen gehört freilich auch Kreativität, die nicht gelehrt, sondern nur gefördert werden kann. Zweitens werden Kriterien als generelle hinreichende Bedingungen für schöne (oder gute) Kunstwerke verstanden. Drittens sind hinreichende Kriterien für ästhetische Urteile etwas anderes als Regeln zur Produktion ästhetisch befriedigender Kunstwerke. Auch wenn es keine Regeln für die Herstellung guter Kunstwerke gibt, folgt daraus nicht, daß keine Kriterien für ästhetische Urteile existieren.²⁸

d) Es kann sie nicht geben, da jedes Kunstwerk eine singuläre, einmalige und unvergleichbare Erscheinung ist.²⁹

²⁸ Die These (etwa bei Kant), es gebe keine Kriterien für künstlerische Qualität, muß auch im historischen Kontext gesehen werden: Gottsched und die Schweizer Ästhetik (Breitinger, Bodmer) hatten für die Dichtung Regeln formuliert, nach denen sie z.B. die Natur nachahmen, wunderbare Ereignisse schildern und von sittlichem Nutzen sein sollten. Nach diesen Maßstäben erscheinen die Fabeln von Äsop als höchste Produkte der Dichtkunst, worüber sich auch Goethe in *Dichtung und Wahrheit* (II,7) lustig macht.

²⁹ Diese Ansicht haben z.B. Dewey, Santayana und Croce vertreten. Vgl. auch Hampshire (1952), Kennick (1958), Isenberg (1949), Dickie (1971) (S.180ff), Macdonald (1954). Gegen diesen „Singularismus“ haben sich u.a. Beardsley in (1958) und Margaret Mothersill in (1961) gewandt. Einen Singularismus

Jedes Kunstwerk ist natürlich von allen anderen verschieden, wie jeder Mensch von allen anderen verschieden und insofern einmalig oder einzigartig ist. Das hindert uns aber nicht, Kunstwerke ebenso zu vergleichen wie Menschen z.B. bzgl. ihrer Intelligenz oder ihres Charakters. Wir vergleichen etwa die Werke des jungen und des alten Goethe, die Kathedralen von Reims und Amiens oder die Giebelskulpturen der Tempel von Olympia und Ägina, wir machen allgemeine Aussagen über die Malerei der italienischen Frührenaissance oder des süddeutschen Rokoko, und wir beschränken uns dabei nicht nur auf formale Dinge, sondern reden auch von der ästhetischen Wirkung und dem Rang der Werke. Man kann wiederum nur sagen, daß die ästhetische Wirkung eines Kunstwerks auf so vielen kleinen und kleinsten Details beruht, daß sich keine endliche Reihe von Eigenschaften angeben läßt, so daß man sagen könnte: Was diese Eigenschaften ebenfalls hat, muß die gleiche ästhetische Wirkung erzeugen.

e) Es kann sie nicht geben, da aus nichtästhetischen Sätzen (im Sinne des Humeschen Gesetzes) keine ästhetischen folgen.

Es geht hier aber nicht um analytische, sondern um empirische Kriterien, deren Existenz durch das Humesche Gesetz nicht infrage gestellt wird. Zudem wäre dieses Gesetz allenfalls auf reine Wertaussagen anwendbar, nicht aber auf Aussagen über die Zierlichkeit einer Gestalt, die nichtästhetische Implikationen haben, und endlich würde es nichts gegen die Existenz von ästhetischen Indizien für ästhetische Qualitäten besagen.

f) Es kann sie nicht geben, da ästhetische Phänomene vom subjektiven Erleben abhängen, physikalische Bedingungen dagegen nicht.

vertritt auch H.Jantzen in (1957), wenn er sagt, es gebe keine generellen Wertmaßstäbe, sondern jedes Kunstwerk sei nach eigenen Maßstäben zu beurteilen (S.15). Damit meint er nicht nur die triviale Forderung, ein Werk der Art *X* nicht nach Kriterien zu beurteilen, die auf Werke der Art *Y* zugeschnitten sind, sondern er fordert individualspezifische Kriterien. Das ist aber so, als würde man sagen, die Körpergröße jedes Menschen sei mit einem eigenen, nur für ihn definierten Maßstab zu messen. Ein Maßstab, der nur für einen Gegenstand gilt, ist aber kein Maßstab, denn Messen heißt Vergleichen. Wenn man überhaupt die Werke einer Art *X* ihrem Rang nach vergleichen will – und Jantzen behauptet eingangs zurecht, das sei in der Kunstwissenschaft notwendig –, so benötigt man Kriterien, die auf alle Werke dieser Art anwendbar sind.

Hier wird eine subjektivistische Deutung ästhetischer Aussagen vorausgesetzt, an der wir schon in 2.3 Kritik geübt haben, und eine ebenfalls unhaltbare stark realistische Auffassung physikalischer Sachverhalte. Ein Zusammenhang ästhetischer Phänomene mit Formen des Erlebens spricht noch nicht gegen die Existenz von nicht-ästhetischen Kriterien, ebenso wenig wie im Fall der Farben.

g) Es kann sie nicht geben, da für den Rang verschiedener Kunstwerke mit einander unverträgliche Qualitäten konstitutiv sind. So kann sich eine Erzählung durch ihren skeptischen Humor auszeichnen, eine andere durch ihren sittlichen Ernst. Umgekehrt bilden bei manchen Werken Eigenschaften (z.B. Realistik) Vorteile, die bei anderen wertmindernd wirken.³⁰

Man kann aber nicht sagen, ein Werk *a* sei gut, weil es die Eigenschaft *F* habe, wenn man keine Bezugsklasse angeben kann, zu der *a* gehört und für die generell gilt: Wenn ein Werk dieser Klasse die Eigenschaft *F* hat, so ist es gut.³¹ Man wird ja auch nicht behaupten, jemand sei intelligent, weil er bestimmte Aufgaben lösen kann, ohne einen anderen, der diese Aufgaben ebenfalls lösen kann, auch als intelligent zu bezeichnen. Entsprechendes gilt für den zweiten Teil des Arguments: Ein Roman ist nicht gut, weil er realistisch ist, sondern weil er eine Eigenschaft hat, die er nicht hätte, wenn er nicht realistisch wäre. Man kann nicht behaupten, ein Pferd sei schnell, weil es vier Beine hat, ein Mensch hingegen, weil er zwei hat, sondern ein Pferd benötigt seinem Körperbau nach vier Beine, um schnell zu sein, ein Mensch hingegen zwei.

h) Es kann sie nicht geben, sonst wären die Unterschiede und der Wandel in den ästhetischen Urteilen unverständlich.

Zu diesem Argument ist dasselbe zu sagen wie zum Relativismusargument in 2.3: Unterschiedliche Urteile lassen sich auch durch unterschiedliche nichtästhetische Ansichten und Interessen erklären. Man kann das Argument auch umkehren: Ohne gemeinsame Kriterien ließen sich die zweifellos auch vorhandenen intersubjektiven Übereinstimmungen in ästhetischen Urteilen nicht erklären.

³⁰ Vgl. z.B. Kennick (1958).

³¹ Ähnliches meint wohl Beardsley in (1962) mit seiner Erwiderung auf dieses Argument.

i) Es kann sie nicht geben, denn jedes Kriterium hebt nur auf eine Eigenschaft des Gegenstands ab, während ästhetische Werturteile sich auf ihn als Ganzes, auf all seine Eigenschaften beziehen.³²

Dieses Argument versteht Kriterien als hinreichende Bedingungen. Es besagt nichts gegen die Existenz notwendiger Bedingungen und Indizien. Die Integration verschiedener Wertaspekte in einen Wertmaßstab ist natürlich gegenwärtig unmöglich, weil sie eine Metrisierung und Gewichtung der Wertbegriffe voraussetzen würde, für welche die Grundlagen fehlen.³³ In unserem Beispiel der Beurteilung von Fußballspielern ist das ebenso, aber es spricht nichts dagegen zu sagen, Spielübersicht sei ein Indiz für einen guten Spieler.

All diese Argumente sind also wenig überzeugend und daher ist auch die *ästhetische Skepsis*, die sich auf sie stützt und behauptet, es gäbe keine Rechtfertigung ästhetischer Urteile, schlecht begründet:³⁴ Erstens ist Rechtfertigung nicht immer Begründung. Zweitens ist Begründung nicht immer eine solche mit nichtästhetischen Aussagen. Drittens kann man Aussagen auch mit Indizien begründen. In der Kunstkritik finden sich eine Fülle von Argumenten für ästhetische Qualitäten, z.B. für die Harmonie von Farben oder die Ausgewogenheit einer Komposition. In der Regel genügt es freilich, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf gewisse Details zu lenken, die ihn das Phänomen selbst sehen lassen. Ästhetische Qualitäten werden in der Regel ebenso intuitiv beurteilt wie Farben. Die Kompetenz ästhetischen Urteilens läßt sich ebensowenig auf explizite Regeln bringen wie jene farblicher Unterscheidungen. Wie es aber für Farben Kriterien gibt – unreife Tomaten sind z.B. grün, reife hingegen rot –, so daß auch der Farbblinde ihre Farbe zuverlässig beurteilen kann, so auch für ästhetische Qualitäten. Ein Grün mit starker Beimischung von Blau ist nicht warm, jemand, der lacht, macht kein zorniges Gesicht, eine Komposition, deren Schwerpunkt exzentrisch ist, ist nicht ausgewogen. Ästhetische Urteile gründen sich nicht nur auf den momentanen Eindruck, sondern auf Vergleiche und Maßstäbe, die wir durch Erfahrung gewonnen haben. Grundlage

³² So z.B. E.H.Buschbeck in (1959).

³³ Vgl. dazu die Diskussion dieses Problems für moralische Wertaspekte in Kutschera (1982), 2.6 (S.82f.).

³⁴ Vgl. dazu wieder Kennick (1958) und die Entgegnung von Beardsley in (1962).

ästhetischer Urteile ist also die Intuition, das Erleben, aber das wird, wie schon Shaftesbury, Hutcheson, Hume und Burke sahen, durch frühere Erfahrungen geprägt, und die Urteile stützen sich auch auf Maßstäbe und Indizien, die wir aus früheren Erfahrungen gewonnen haben. Die lassen sich zwar kaum zu hinreichenden Kriterien verallgemeinern, bewirken aber doch, daß sich ästhetische Urteile oft begründen lassen.

Das Hauptthema der Diskussion über die Möglichkeit einer Rechtfertigung ästhetischer Urteile bilden Werturteile, insbesondere also Behauptungen über die Schönheit von Gegenständen (in einem rein ästhetischen Sinn des Wortes). Physische Dinge, sagt man, haben als solche keine Werteigenschaften, sie haben nur für Subjekte einen Wert. Eine Begründung für die Tatsache, daß etwas schön ist, muß also immer auf die subjektiven Präferenzen von Personen Bezug nehmen, so daß es keine objektiven Kriterien für Schönheit gibt.

In einem Sinn ist es nun zwar richtig, daß ein physischer Gegenstand „als solcher“ keine Werteigenschaften hat, in dem Sinn nämlich, daß eine Beschreibung mit physikalischen Begriffen ihm keine Werteigenschaften zuordnet. Man kann hingegen nicht behaupten, ein physischer Gegenstand habe nur physikalische Eigenschaften. Die Tatsache, daß ein Mensch ein physisches Objekt ist, schließt ja nicht aus, daß er auch psychologische Eigenschaften hat. Es wäre zu zeigen, daß Werteigenschaften nicht objektiv sind, ohne dabei schon einen Objektivitätsbegriff vorauszusetzen, der solche Eigenschaften von vornherein ausschließt. Das ist aber kaum möglich. Wie wir sahen gibt es erstens verschiedene Objektivitäts- und Realitätskonzeptionen, neben jenen der Naturwissenschaft z.B. die des Alltags sowie mythische Vorstellungen. Es gibt zwar allgemeine Kriterien für Objektivität wie Gegenständigkeit, Intersubjektivität und Kohärenz, aber die erlauben es nicht, Wertattribute generell als nicht real oder objektiv zu erklären. Phänomenologisch gesehen ist Werterfahrung eine Erfahrung von Werten, die nicht immer nur von unseren vorgegebenen Präferenzen bestimmt wird, sondern unsere Präferenzen auch verändern kann; in der Erfahrung zeigen sich Werte, wir werden mit neuen Werten konfrontiert. Zweitens besagt auch der Hinweis auf die Verbindung des Werterlebens mit Gefühlen und Empfindungen noch nicht, daß darin nichts Objektives erlebt wird, denn die Welt, von der wir allein sinnvoll reden können, ist immer die Welt,

wie sie sich uns in der Erfahrung zeigt, und Erfahrung ist nie bloß Widerspiegelung der Außenwelt, sondern immer von subjektiven Faktoren des Denkens, Vorstellens und Empfindens geprägt. Man kann sogar sagen, daß ein großer Teil der Wahrnehmung mit Werterfahrung verbunden ist. Wir können davon zwar absehen, wie bei Beobachtungen, aber das ergibt dann eben eine beschränkte Sicht der Welt.

Kriterien für ästhetische Werturteile sind also nicht grundsätzlich problematischer als jene für andere ästhetische Urteile. Man kann nur sagen: Reine Werturteile beziehen sich auf eine Gesamterscheinung, nicht nur auf einzelne Teilaspekte, und daher lassen sich für sie keine generellen Kriterien angeben, die auf einzelne Eigenschaften des Objekts abheben, sondern nur artspezifische Indizien. Man kann die Schönheit einer Vase schlecht mit der einer Sonate vergleichen, die Schönheit eines Gemäldes kaum mit der einer Grafik, die Schönheit eines barocken Landschaftsbildes kaum mit der eines barocken Stillebens. Das Wort „schön“ ist also stark kontextabhängig und bezeichnet in jeder Anwendung eine komplexe Qualität, die wir primär intuitiv erfassen, einen Gesamteindruck, der sich nur schwer analysieren läßt. Es handelt sich dabei freilich, um das nochmal zu betonen, nicht um eine begriffslose Intuition, sondern eine Fähigkeit intuitiver Unterscheidung, die sich durch Erfahrung, Vergleiche, Ausbildung etc. entwickelt und dabei spielen auch Indizien eine gewisse Rolle. So etwas gibt es nun nicht nur in der Ästhetik, sondern auch im praktischen Leben. Auch für die Beurteilung des Charakters eines Menschen verfügen wir über keine generellen Kriterien, keine stringenten Beweise, insbesondere keine mit nichtpsychologischen Tatsachen. Nichtpsychologische Indizien sind vor allem, was einer tut und sagt. Aber dabei ist die besondere Situation zu berücksichtigen, ihre Vorgeschichte, die Erfahrungen, Absichten, Annahmen und Intelligenz der fraglichen Person. Auch bei Urteilen über den Charakter eines Menschen gibt es nur eine beschränkte intersubjektive Übereinstimmung. Trotzdem behauptet aber niemand, der Charakter eines Menschen sei „nichts Objektives“, sondern hänge von den subjektiven Präferenzen, Gefühlen und Meinungen des Betrachters ab.

Zusammenfassend kann man also sagen: Ästhetische Urteile sind zwar in hohem Maße intuitiv, geben aber nicht nur den momentanen Eindruck wieder, sondern beruhen auch dort, wo sie sich auf ein

unmittelbares Erleben stützen, auf Vergleichen und Maßstäben, die aus anderen Erfahrungen gewonnen sind. Sie lassen sich auch begründen, freilich in aller Regel nicht deduktiv mithilfe genereller Kriterien, sondern nur mit Indizien. All das gilt aber auch für Urteile in anderen Bereichen; es handelt sich dabei also nicht um ein spezifisch ästhetisches Problem. Insbesondere läßt sich daraus keine subjektivistische Deutung der beurteilten Sachverhalte ableiten. Der Nutzen präziser Begriffe und genereller Kriterien, wie sie für eine exaktere Diskussion ästhetischer Phänomene erforderlich wären, soll mit diesen Bemerkungen natürlich nicht infrage gestellt werden.

3 Kunst

3.1 Formalistische Theorien

Im ersten Kapitel haben wir uns mit der sinnlichen Erkenntnis und ihrem Ausdruck befaßt, die Baumgarten in das Zentrum seiner Ästhetik gestellt hat. Im letzten Kapitel ging es um die Theorie ästhetischer Phänomene. In diesem Kapitel wenden wir uns nun dem dritten und bedeutendsten der drei Themenkreise der Ästhetik zu, von denen in der Einleitung die Rede war: der Kunst. Als erste Frage stellt sich dabei die, was Kunst ist. Mit ihr befassen wir uns in den beiden ersten Abschnitten dieses Kapitels. Ihre Beantwortung bildet die Grundlage für die Diskussion von Rangkriterien für Kunst, der Aufgaben der Kunstkritik und der Bedeutung der Kunst in den späteren Abschnitten.

Die Erörterung der Frage, was Kunst ist, erfordert einige Vorbemerkungen. Das Wort „Kunst“ bezeichnet erstens eine Fähigkeit, ein Können, insbesondere eine nicht leicht erlernbare, besondere Begabung erfordernde Kompetenz oder die Meisterschaft in einer Technik.¹ In diesem Sinn sprechen wir auch von einer „Kochkunst“ oder „Verhandlungskunst“. Zweitens steht das Wort für den Inbegriff aller Kunstwerke, oder — wie im Ausdruck „die Kunst des Barock“ — für eine spezielle Menge von Kunstwerken. Drittens bezeichnet es, ähnlich wie das Wort „Wissenschaft“, das Ganze von Aktivitäten, Werken, Personen und Institutionen, die den „Kunstbetrieb“ ausmachen. Im Kontext der Frage „Was ist Kunst?“ verstehen wir es hier im zweiten Sinn. Unsere Frage lautet also genauer: „Was ist ein Kunstwerk?“

Das Wort „Kunstwerk“ hat ebenso wie „Kunst“ im Sinne von „Kompetenz“ einen wertenden Sinn. Nicht jedes Gedicht, Lied oder Gemälde ist ein Kunstwerk, sondern nur eines, das sich durch gewisse

¹ J.N.Nestroy meinte freilich: „Kunst ist, wenn man's *nicht* kann, denn wenn man's kann, ist's keine Kunst“.

Qualitäten auszeichnet. Schlechte oder triviale Gedichte bezeichnen wir nicht als „Kunstwerke“. Im Bereich jener Gedichte, die wir als Kunstwerke ansehen, unterscheiden wir aber bessere von weniger guten Gedichten, so daß man „Kunstwerk“ nicht nur im Sinn von „gutes Kunstwerk“ versteht. Es gibt also so etwas wie eine Qualitätsschwelle, die Kunst von Nichtkunst trennt, aber zwischen den einzelnen Kunstwerken bestehen noch erhebliche Rangunterschiede. Die Frage, was ein Kunstwerk ist, ist also von jener zu trennen, was ein gutes Kunstwerk ist — auf sie gehen wir erst im Abschnitt 3.4 ein —, auch die Beantwortung der ersten Frage wird sich jedoch schon auf Wertaspekte beziehen.

Wie schon in der Einleitung angedeutet wurde, hält man die Frage, was Kunst sei, oft aus folgenden Gründen für verfehlt:

1. *Vielfalt der Kunstformen*: Eine adäquate Explikation des Wortes „Kunstwerk“ müßte im wesentlichen all das umfassen, was man normalerweise so bezeichnet. Die Vielfalt der Kunstwerke läßt sich aber nicht auf einen gemeinsamen Begriff bringen, der nicht weitgehend inhaltsleer wäre. Nicht nur die obersten Kunstgattungen — Dichtung, bildende Kunst und Musik — sind durchaus heterogen, sondern auch die Arten und Unterarten, in die sie zerfallen. Zwischen einem lyrischen Gedicht, einer Ballade, einem Roman, einer Tragödie und einer Posse bestehen fundamentale Unterschiede, ebenso zwischen einem Lied, einem Oratorium, einer Sonate und einer Oper, und mehr noch zwischen einem Ölgemälde, einer Kathedrale und einer Skulptur. Noch bunter wird die Vielfalt, wenn wir auch Tanz, Pantomime, Film, Fotografie, Gartenarchitektur, Ornamentik und Kunsthandwerk hinzunehmen. Es werden sich kaum nichttriviale Eigenschaften finden, welche die Werke all dieser Kunstarten miteinander gemeinsam haben.

2. *Offenheit der Kunst*: Es gibt keine scharfen Grenzen zwischen Werken der Kunst und anderen Artefakten. Auch Schmuck und Gebrauchsgegenstände wie Mobiliar und Kleidung werden nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet. Wo verläuft die Grenze zwischen bloßer Wanddekoration und künstlerischer Wandmalerei? Welche Bauwerke sind noch, und welche nicht mehr als „Kunstwerke“ zu bezeichnen? Wann ist ein Grabmal ein Werk der Kunst? Die Konzeptionen von Kunst haben sich ferner im Lauf der Zeit geändert. Heute befaßt sich z.B. die Literaturwissenschaft auch mit Kriminalromanen und Trivialliteratur, die Kunstwissenschaft mit techni-

schen Bauten wie Bahnhöfen und Fernsehtürmen. In Antike und Mittelalter galt allein Dichtung als Kunst im anspruchsvolleren Sinn, während Plastik, Architektur und Malerei nur als Handwerk angesehen wurden.² Endlich unterliegt die Kunst einem ständigen Wandel. Eine Definition der Malerei vor 100 Jahren hätte sich nach dem Auftreten der abstrakten und der Action-Malerei vermutlich als zu eng erwiesen. Neue Medien treten aufs Feld wie Fotografie oder elektronische Musik. Der Wandel der Kunst und ihre fließenden Grenzen machen also eine definitive Bestimmung dessen, was Kunst ist, unmöglich.³

3. *Vorwurf des Essentialismus*: Die Argumente (1) und (2) werden heute in der analytischen Philosophie meist in Gestalt des „anti-essentialistischen Arguments“ vorgebracht: Die Frage nach dem Wesen der Kunst setze fälschlich voraus, daß es ein solches Wesen, eine gemeinsame Natur aller Kunstwerke gebe. So sagt z.B. W.F.Kennick, die traditionelle Ästhetik nehme an, „that, despite their differences, all works of art must possess some common nature, some distinctive set of characteristics which serves to separate Art from everything else, a set of necessary and sufficient conditions for their being works of art at all“.⁴ Es wird ihr der *essentialistische Fehlschluß*: *unum nomen, unum nominatum* vorgeworfen, d.h. der Schluß von der Einheit der Bezeichnung auf die Einheitlichkeit der bezeichneten Instanzen.⁵ Gegen die Annahme, jedes Prädikat habe in allen Anwendungen denselben Sinn und bezeichne eine Eigenschaft, hat sich zuerst Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* §§ 66f. ge-

² Erst in der Renaissance haben sich die bildenden Künste aus der Bindung an handwerkliche Zünfte gelöst und im allgemeinen Bewußtsein eine ähnliche Stellung erhalten wie die Dichtung. Im *Libro dell' arte* (um 1390) von Cennino Cennini wird der Malerei ein ebenso hoher Rang zugesprochen wie der Dichtung — mit dem Argument, daß beide in dem Sinne kreativ seien, daß sie fiktive Dinge und Ereignisse darstellen.

³ Auch B.Croce hat in dem Aufsatz „Was ist Kunst?“ (in (1929)) betont, daß es wegen des „fortschreitenden Lebens des Geistes“ keine definitive, für alle Zukunft verbindliche Antwort auf diese Frage geben könne, sondern nur eine Antwort, die auf das gegenwärtige und vergangene Kunstschaffen paßt. Er gibt dann freilich doch eine allgemeine Antwort, nach der Kunst gelungener Ausdruck in dem in 2.1 geschilderten Sinn ist.

⁴ Kennick (1958), S.319.

⁵ A.a.O., S.319ff. Vgl. a. Gallie (1948), S.13,16.

wandtschaft.⁶ Er spricht von der *Offenheit* empirischer Prädikate, die keine scharfen Grenzen ihrer Anwendbarkeit oder ihres Definitionsbereichs haben, und von der *Familienähnlichkeit* ihrer Instanzen. Den letzten Gedanken illustriert er an den Prädikaten „Spiel“ und „Zahl“ und sagt: „Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir „Spiele“ nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele usw. Was ist allen diesen gemeinsam? — Sag nicht: „Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht „Spiele““ — sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. — Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen...“ Und nachdem er solche Verwandtschaften und Gemeinsamkeiten innerhalb einzelner Gruppen von Spielen aufgewiesen und gezeigt hat, daß keine dieser partiellen Gemeinsamkeiten für alle Spiele gilt, kommt er zu dem Schluß: „Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen“. „Und ebenso bilden z.B. die Zahlenarten eine Familie. Warum nennen wir etwas „Zahl“? Nun, etwa, weil es eine — direkte — Verwandtschaft mit manchem hat, was man bisher Zahl genannt hat: und dadurch, kann man sagen, erhält es eine indirekte Verwandtschaft zu anderem, was wir auch so nennen. Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgendeine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen“. Analoges gilt nach dem Argument für das Wort „Kunstwerk“: Es gibt partielle, mehr oder minder große Ähnlichkeiten zwischen Kunstwerken, aufgrund derer wir mit dem einen Objekt auch das andere so nennen, aber keine durchgehend gleichen Eigenschaften also kein gemeinsames Wesen. Nur für geschlossene Begriffe lassen sich ferner notwendige und hinreichende Bedingungen und damit Definitionen angeben.⁷ Angesichts der Offenheit kann jede Definition nur präskriptiv sein: eine Empfehlung, das Wort „Kunst“ nur auf gewisse Phänomene anzuwenden.

Diese Argumente haben zweifellos Gewicht, aber für einen Nachweis der Unmöglichkeit einer befriedigenden Explikation des Wortes

⁶ Vgl. dazu auch Kutschera (1975), 2.4.7.

⁷ Vgl. Kennick (1958), S.7.

„Kunstwerk“ reichen sie nicht aus. Zum ersten Argument ist zu sagen: Es gibt mindestens ebenso viele Gattungen, Arten, Unterarten und Familien von untereinander höchst verschiedenartigen Lebewesen: Elefanten, Schmetterlinge, Pilze, Viren und Apfelbäume. Das besagt aber nicht, daß der Begriff des Lebewesens, eines lebendigen Organismus, der mit seiner Umwelt in Stoffwechselaustausch steht und fortpflanzungsfähig ist, inhaltlich leer wäre. Es wäre also zu zeigen, daß das bei Kunstwerken anders ist, aber das geschieht nicht und eine derart starke Behauptung läßt sich auch kaum beweisen. Klar ist, daß ein Begriff mit großem Umfang, also kleinem Inhalt gesucht ist. Aber Begriffe mit kleinem Inhalt sind nicht immer wertlos, denn die Inhaltsarmut wird eben durch die Größe des Umfangs, die breite Anwendbarkeit aufgewogen.

Zum 2. Argument: Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß neue Arten von Wesen entdeckt werden, die gewisse Ähnlichkeiten mit jenen aufweisen, die wir als „Lebewesen“ bezeichnen. Dann stellt sich natürlich die Frage (die sich schon früher bzgl. der Viren stellte), ob man auch sie als „Lebewesen“ bezeichnen will oder nicht. Das ist dann eine Frage der Zweckmäßigkeit. Biologische Begriffe sollen ja dazu dienen, möglichst viele allgemeine Gesetzmäßigkeiten möglichst einfach zu formulieren. Neue Phänomene verlangen also neue sprachliche Festsetzungen. Niemand nimmt an, daß jene, die wir gegenwärtig verwenden, für die Ewigkeit gemacht sind. Daß ferner die Grenzen des Wortes „Kunst“ in der normalen Sprache vage sind, ist gerade einer der Gründe, nach einer Explikation des Wortes für die Zwecke der Ästhetik zu suchen, die diese Grenzen genauer zieht. Daß sie diese Grenzen mit absoluter Präzision fixiert, ist nicht erforderlich. Auch die biologische Explikation: „Ein *Fisch* ist ein Wirbeltier, das schuppenbedeckt und mit Flossen als Gliedmaßen versehen ist, durch Kiemen atmet, wechselwarmes Blut hat, sich durch Eier fortpflanzt und dessen Herz aus einem Vorhof und einer Herzkammer besteht“ ist durchaus brauchbar und nützlich, obwohl die Ausdrücke im Definiens offen sind, so daß auch das Definiendum ein offener Begriff ist. Denn was heißt z.B. „schuppenbedeckt“? Muß das Tier völlig mit Schuppen bedeckt sein oder genügt eine Bedeckung von mindestens 93 % seiner Oberfläche? Was sind Schuppen? Hornartige Plättchen. Aber wie groß müssen sie sein? Sind auch abgeplattete Zylinder noch „Plättchen“? All solche Unklarheiten beeinträchtigen unsere Fähigkeit nicht, in den normalerweise vor-

kommenden Fällen Fische von Nichtfischen mit hinreichender Genauigkeit zu unterscheiden.

Das dritte Argument zeigt nicht einmal, daß es keine Eigenschaften gibt, die allen Gegenständen, die wir als „Spiele“ bezeichnen, zukommen: Alle Spiele sind z.B. Aktivitäten, für die es Regeln gibt. Aber selbst wenn das nachgewiesen worden wäre, ergäbe sich nur die Feststellung: Nicht für alle (einstelligen) Prädikate gibt es eine Eigenschaft, die allen ihren Instanzen gemeinsam ist. Zu zeigen wäre aber: Das gilt auch für das Prädikat „Kunstwerk“. Die Relevanz des Hinweises von Wittgenstein besteht nur darin, daß wir uns bei der Anwendung eines Prädikats F auf einen Gegenstand häufig nach Ähnlichkeiten mit anderen Objekten richten, die man allgemein als F 's bezeichnet, und daß es oft schwierig ist, eine Eigenschaft zu spezifizieren, die genau jenen Dingen zukommt, die man F 's nennt.

Es hat auch wenig Sinn, allgemein über Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer brauchbaren Explikation des Wortes „Kunstwerk“ zu spekulieren, man muß einen Versuch machen. Eine Explikation oder jedenfalls eine Erläuterung dieses Wortes ist wegen seiner Vagheit in der Umgangssprache unbedingt erforderlich, da ja die Allgemeine Ästhetik generelle Aussagen über Kunst machen will. Ein gemeinsames „Wesen“ aller Kunstwerke der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft braucht man dazu nicht anzunehmen. Es geht nicht um das Wesen der Kunst, sondern um eine Verständigung über den Gebrauch des Wortes „Kunst“ bzw. „Kunstwerk“.

Dabei hat man nun eine gewisse Freiheit. Es ist keineswegs nötig, daß der festzulegende Wortgebrauch all das abdeckt, was mal irgendwer als „Kunstwerk“ bezeichnet hat. Man wird sich zunächst einmal an den eindeutigen, allgemein anerkannten Fällen orientieren, d.h. an bedeutenden Kunstwerken. Jede Abgrenzung ist auch eine Ausgrenzung. Entscheidet man sich, gewisse Objekte nicht als „Kunstwerke“ zu bezeichnen, so ist die Bestimmung des Wortgebrauchs deshalb aber noch nicht in einem irgendwie anstößigen Sinne „präskriptiv“. Wenn ein Mathematiker einen neuen Begriff definiert, so ist er natürlich der Meinung, daß dieser Begriff fruchtbar ist, und insofern „empfiehlt“ er ihn auch seinen Fachkollegen, ohne ihnen damit aber etwas vorzuschreiben. Im gleichen Sinn sind Vorschläge für den Gebrauch des Wortes „Kunstwerk“ in der Ästhetik zu verstehen. Es würde auch nichts dagegen sprechen, mehrere Kunstbegriffe nebeneinander zu verwenden (z.B. einen engeren und einen

weiteren), solange man sie nur terminologisch unterscheidet. Endlich sei noch einmal betont, daß es natürlich nur darum gehen kann, einen Begriff anzugeben, der auf existierende Kunstwerke paßt, nicht aber einen, der auch alle möglichen künftigen Werke erfaßt, von denen wir gar nicht wissen können, wie sie beschaffen sein werden.

Es gibt nun zwei Gruppen von Bestimmungen, was Kunstwerke sind — oder wie man auch sagt: von *Kunsttheorien* —, *Formalistische Theorien* und *Ausdruckstheorien*. In diesem Abschnitt befassen wir uns mit den ersteren. Es ist nun nicht leicht zu sagen, worin eine formalistische Kunstauffassung besteht. Der Formalismus ist zumeist ein Feindbild, man findet kaum Autoren, die sich selbst als „Formalisten“ bezeichnen, und bei denen, die von anderen so genannt werden, finden sich keine klaren Thesen und Argumente. Im angelsächsischen Bereich gelten Clive Bell und Roger Fry als Väter und Hauptvertreter des Formalismus. Beide waren weder Philosophen noch Kunsthistoriker, sondern Kunstkritiker, deren großes Anliegen es war, die nachimpressionistische Malerei dem breiteren Publikum näher zu bringen. Von ihr haben sie im wesentlichen ihre formalistische Konzeption gewonnen, die sie dann ohne weitere Überlegungen auf das gesamte Gebiet der Kunst übertrugen. Wir wollen hier nur auf die Gedanken von Bell etwas näher eingehen.⁸

Sein Buch *Art* (1914), das Gründungsdokument des angelsächsischen Formalismus, ist von beklemmender Primitivität, sowohl im Sachlichen wie im Begrifflichen. Er bezieht sich wie gesagt vor allem auf bildende Kunst. Daß er von Musik nichts verstehe, räumt er ein, und Literatur ist für ihn keine reine Kunst, da es keine ungegenständliche Dichtung gibt, deren Wirkung allein auf ihrer Form beruht.⁹ Bell geht davon aus, daß Kunstwerke im Betrachter ein ganz spezifisches Gefühl erregen, das er als „ästhetisches Gefühl“ bezeichnet. Das, was dieses Gefühl hervorruft, ist die „signifikante Form“ (*significant form*), die ihm das auszeichnende Merkmal aller Kunstwerke ist.

⁸ Zu R.Fry's Gedanken vgl. (1920), insbesondere die Aufsätze „An essay in aesthetics“ (1909) und „Retrospect“ (1920). Auf den musiktheoretischen Formalismus von E.Hanslick gehen wir im 6.Kapitel ein, in der Literaturwissenschaft spielt ein Formalismus im Sinne der nachfolgenden Bestimmung keine nennenswerte Rolle.

⁹ Bell (1914), S.153.

Er schreibt: „Every one speaks of ‚art‘, making a mental classification by which he distinguishes the class ‚works of art‘ from all other classes. What is the justification of this classification? ... There must be some one quality without which a work of art cannot exist; possessing which, in the least degree, no work is altogether worthless. What is this quality? What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Santa Sophia and the Windows at Chartres, Mexican sculpture, a Persian bowl, Chinese carpets, Giotto's frescoes at Padua, and the masterpieces of Poussin, Piero della Francesca, and Cézanne? Only one answer seems possible — significant form. In each, lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions. These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call ‚Significant Form‘; and ‚Significant Form‘ is the one quality common to all works of visual art“.¹⁰

Ästhetische Gefühle werden nun bei Bell allein dadurch bestimmt, daß sie Gefühle sind, die man bei der Betrachtung signifikanter Formen hat. Umgekehrt wird aber die signifikante Form so definiert, daß sie beim Betrachter ästhetische Gefühle auslöst. Will man das nicht schlicht als Zirkeldefinition ansehen, so muß man den Gedanken etwa so rekonstruieren: Im Abschnitt I.3 seines Buches spricht Bell von einer ästhetischen Einstellung, in der wir von den Zwecken und Funktionen der Dinge im praktischen Leben absehen, von ihren „Formeln“, d.h. ihrer begrifflich bestimmten Natur, und allein auf ihre sinnliche Erscheinungsweise achten, auf ihre „Form“, d.h. ihre Gestalt, Farben, Linien etc. Ästhetische Empfindungen sind dann solche, die sich bei einer ästhetischen Betrachtungsweise einstellen. Die Formen der Dinge — ob alle oder nur einige bleibt offen — bewegen und ergreifen uns nach Bell tief und in seltsamer Weise. Sie werden für uns in ästhetischer Betrachtung signifikant und nach der „metaphysischen Hypothese“ liegt das daran, daß wir in ihnen die „letzte Wirklichkeit“ erfassen, das „Ding an sich“. Die formale Bedeutung irgendeines materiellen Dinges ist seine Bedeutung, wenn es als Zweck an sich betrachtet wird. Dann bewegt es uns tiefer als wenn wir es nur als Mittel zu praktischen Zwecken,

¹⁰ A.a.O., S.7f.

für menschliche Interessen ansehen: „Instead of recognising its accidental and conditional importance, we become aware of its essential reality, of the God in everything, of the universal in the particular, of the all-pervading rhythm“.¹¹ In diesem Erleben, das Bell immer wieder mit Wörtern wie „Ekstase“ oder „Entrücktheit“ umschreibt, muß zur ästhetischen Einstellung die „ästhetische Inspiration“ hinzukommen, die in diese Tiefe dringt. Der Künstler gestaltet solche Inspirationen, und sein Werk hat insofern signifikante Form als es eine Form ist, in welcher der Betrachter die „letzte Wirklichkeit“ erfahren kann. Das ist der Inhalt der „metaphysischen“ Deutung ästhetischen Erlebens, die Bell vorschlägt — beweisen läßt sich so etwas nicht, wie er betont —: Eine Form wird dadurch signifikant, daß sich in ihr die ästhetische Vision des Künstlers von der „letzten Wirklichkeit“ ausdrückt. Das unterscheide, so meint er, die signifikante Form in Kunstwerken von der nicht-signifikanten, wenn auch oft schönen Form natürlicher Gegenstände. Kunst stehe also höher als Natur, da sie das Wesen der Wirklichkeit offenbare. Das sei aber eine rein gefühlsmäßige, keine intellektuelle oder sprachlich beschreibbare Erhellung. Völlig offen bleibt bei Bell freilich, welche Formen das leisten und wie sie das tun. Im übrigen ist allein das eigene Gefühl Maßstab für das Vorliegen einer signifikanten Form und ihres Rangs. „All systems of aesthetics“, sagt Bell, „must be based on personal experience — that is to say, they must be subjective“.¹² Er stellt dann aber doch seine eigene Ästhetik als die allein richtige hin und macht einen Unterschied zwischen richtiger und falscher Einstellung zur Kunst, zwischen dem Verstehen der Kenner und der Auffassung der breiten Massen.¹³ Bells großer Heros ist Cézanne, aber er hat an keinem einzigen von dessen Werken aufzuweisen vermocht, wie die Gestaltung etwa einer Landschaft oder eines Stillebens das „Ding an sich“ — schon dieser Terminus ist absurd, da das Ding an sich *per definitionem* etwas ist, was sich aller Erfahrung entzieht — aufscheinen läßt und wodurch sie uns zu Bellschen Ekstasen bewegt oder jedenfalls bewegen sollte. Sein Kunstverständnis wird im dritten Teil des Buches deutlich, wo er die gesamte

¹¹ A.a.O., S.69. Kandinsky hat sich ähnlich ausgedrückt, und Mondrian spricht von einer „Offenbarung der objektiven, spirituellen Kraft in der Welt“.

¹² A.a.O., S.9f.

¹³ Vgl. a.a.O., S.29ff.

europäische Kunst nach der Romanik als Prozeß stetigen Verfalls charakterisiert, den erst Cézanne durchbrochen habe.

Bells Konzeption von Kunst ist völlig ahistorisch. Um ein Kunstwerk zu verstehen, benötigt man nach ihm keinerlei Kenntnisse über die Zeit oder Kultur, in der es entstanden ist, über ihre Anschauungen, Darstellungsweisen, ihre Bildersprache, über den Autor, über das, was ein Bildwerk darstellt, und über die praktischen Zwecke, denen ein Werk der Architektur diene. Was man braucht, um Kunst zu verstehen, ist allein ein Gefühl für Farben und Formen und die Kenntnis des dreidimensionalen Raums.¹⁴ Daher ist Kunst zeitlos und wir haben einen ebenso direkten Zugang zu Werken der altchinesischen oder der primitiven afrikanischen Kunst wie zur zeitgenössischen europäischen. Ein zentrales Anliegen von Bell ist es, alles Gegenständliche und Inhaltliche aus dem Bereich dessen auszuschließen, was für das Kunstschaffen und die Kunstbetrachtung relevant ist. Ein gegenständliches Gemälde ist für ihn zwar nicht schon als solches künstlerisch wertlos, aber sein Wert hängt nicht von dem ab, was es darstellt, sondern allein von seinen Farben und Linien. Letztlich stört aber alles Gegenständliche doch nur, da es unsere Aufmerksamkeit von der rein ästhetischen Wirkung ablenkt und die Form nicht rein zur Geltung kommen läßt. „The representative element in a work of art may or may not be harmful; always it is [aesthetically] irrelevant“.¹⁵ Die Frage, ob die ästhetische Aufmerksamkeit allein der bemalten Leinwand gilt, oder auch dem dargestellten Physischen, der Tiefe des Raums, der Perspektive und Beleuchtung, der plastischen Modellierung der Körper und der Bewegung, stellt sich Bell typischerweise gar nicht – ihre Bejahung hätte seine Konzeption auch in Schwierigkeiten gebracht, da man das Dargestellte nicht ohne Kenntnis der Darstellungskonventionen erfassen kann.¹⁶ Wenn er jedoch sagt, zum Verständnis der Form gehöre auch eine Kenntnis des dreidimensionalen Raums, so bedeutet das, auf die Malerei bezogen – von Architektur und Skulptur ist bei Bell nicht weiter die Rede –, daß signifikante Form nicht nur eine Sache der bemalten Leinwand ist, sondern auch eine Sache der ästhetischen Wirkung der dargestellten Gegenstände.

¹⁴ Vgl. a.a.O., S.27.

¹⁵ Bell (1914), S.25.

¹⁶ Vgl. dazu 1.3.

Bells Formalismus besteht also einerseits darin, daß er Kunstbetrachtung als eine rein ästhetische Betrachtung auffaßt und daher nur der „Form“ künstlerische Bedeutung zuspricht. Andererseits geht er aber mit der Auszeichnung der signifikanten Form doch deutlich über den ästhetischen Rahmen hinaus: Signifikante Formen haben einen Gehalt, sogar einen kognitiven Gehalt, sie drücken etwas aus. Dieser Gehalt ist freilich begrifflich nicht bestimmbar, nicht einmal partiell, bleibt also völlig im Vagen. Bell hat auch nicht vermocht, den Charakter der Gehalte spezieller signifikanter Formen, einzelner Kunstwerke zu vermitteln. Der Verlust an begrifflicher Bestimmbarkeit des Gehalts soll durch einen gesteigerten Gefühlsüberschwang kompensiert werden, der aber nur zu leerem Gerede führt. An vielen Stellen des Buches von Bell spielt die Frage des Gehalts freilich keine Rolle; sie kann man rein formalistisch verstehen und sie haben seinen Ruf als Formalisten begründet.

Wir haben Clive Bell hier nicht als leichte Beute für eine Kritik am Formalismus ausgewählt. Er gilt wie gesagt im angelsächsischen Bereich, in dem der Formalismus insgesamt wohl das stärkste Echo gefunden hat, als Vater und Hauptfigur dieser Kunsttheorie, und bei anderen Autoren finden sich auch keine präziseren Gedanken. Wenn man formalistische Positionen systematisch bestimmen will, so ist es auch nicht entscheidend, wer sie vertreten hat, ja ob sie überhaupt irgend jemand vertreten hat. Wir können den Grundgedanken, den man mit der Bezeichnung *Formalismus* verbindet, dann etwa so formulieren:

1) *Kunstwerke sind auf positive ästhetische Wirkung abzielende Gestaltungen.* Die klassische Formulierung stammt von Stefan Witasek in (1904): „Kunst ist die auf Schaffung ästhetisch günstig wirkender Gegenstände gerichtete menschliche Tätigkeit“. Danach ist im Sinne von Bell Kunstbetrachtung eine rein ästhetische Betrachtung, eine Betrachtung der sinnlichen Erscheinungsweise des Kunstwerks, seiner Form.

Diese These bedarf noch einiger Erläuterungen: Wir verstehen das Wort „ästhetisch“ hier erstens im Sinn des Kapitels 2, so daß zu den ästhetischen Qualitäten eines Werkes auch seine expressiven Eigenschaften zählen. Ein Formalismus, dem es nur auf die physikalisch beschreibbaren Attribute des Kunstwerks ankommt, ist nie ernsthaft vertreten worden. Zweitens ist die Bezugnahme auf Absich-

ten des Künstlers in (I) problematisch: Wollte Rembrandt mit den *Staalmeesters* (Amsterdam, Reichsmuseum) ein ästhetisch wirkungsvolles Objekt produzieren oder wollte er damit in erster Linie Geld verdienen? Falls sich das nicht feststellen läßt, kann man nach (I) auch nicht sagen, ob dieses Gemälde ein Kunstwerk ist. Es läge also nahe, von „ästhetisch wirkenden“ statt von „auf ästhetische Wirkung abzielenden Gestaltungen“ zu reden. Das hat aber den Nachteil, daß die Definition dann auch schöne Möbel und Kleider zu Kunstwerken erklären würde. Die Formulierung (I) läßt sich hingegen so verstehen, daß Kunstwerke solche Artefakte sind, die *primär* das Ziel ästhetischer Wirkung haben. Derselbe Effekt ließe sich mit der modifizierten Definition erreichen, wenn man sagt, Kunstwerke seien Gestaltungen, deren hauptsächlicher Wert in ihrer ästhetischen Wirkung besteht. In beiden Versionen fallen zwar Möbel und Kleidungsstücke heraus, leider aber auch Kirchen und Schlösser, die ja auch wesentlich praktische Zwecke haben. Es bleibt also wohl nur übrig, zu sagen, Gestaltungen, die praktischen Zwecken dienen, seien ihrer Form nach Kunstwerke, wenn sie eine (befriedigende) ästhetische Wirkung haben. Auch ästhetisch ansprechend gestaltete Uhren, Autos und Bügeleisen sind dann freilich ihrer Form nach Kunstwerke, aber diese Konsequenz läßt sich für den Formalisten kaum vermeiden. Drittens ist die *Form* eines Gegenstands im normalen Sinn des Wortes seine geometrisch beschreibbare Gestalt. In der Ästhetik wird das Wort aber oft so verstanden, daß die Form eines Objekts oder eines Vorgangs durch all seine manifesten sinnlichen Attribute bestimmt wird. In diesem Sinn ist also die Form eines Gedichtes seine Lautgestalt, die Form eines Gemäldes die Verteilung von Farben und Linien auf der Leinwand. Wir wollen das als *Form im engeren Sinn* bezeichnen. Das Wort wird jedoch in Anwendung auf darstellende Kunstwerke vielfach in einem weiteren Sinn verwendet. Zur *Form im weiteren Sinn* eines gegenständlichen Gemäldes wird z.B. auch die Komposition der Figuren im Raum gerechnet, die Behandlung von Farben und Licht, also gewisse Eigenschaften des Dargestellten. Ähnlich wird das Wort „Form“ in der Literaturwissenschaft so verwendet, daß inhaltliche Elemente wie z.B. Aufbau der Handlung, Charakterschilderung und Erzählstruktur dazu zählen. Welche inhaltlichen Eigenschaften die Form bestimmen sollen, bleibt aber offen. Der Begriff der Form ist also in der Ästhetik außerordentlich vage und fast keiner, der das Wort gebraucht, macht sich die

Mühe zu sagen, was er darunter versteht — wir haben das oben schon bei C.Bell beobachtet.

Soll nun Form das sein, wovon die ästhetische Wirkung abhängt und erklärt man das Wort „ästhetisch“ so, wie wir das im 2.Kapitel getan haben, so ist unter „Form“ zunächst nur die Form i.e.S. zu verstehen. Man könnte sagen, daß gegenständliche Bilder auch die Form i.e.S. des Dargestellten vermitteln und daß auch deren ästhetische Wirkung für jene des Bildes erheblich ist. Die Formen i.e.S. des Gemäldes und des Dargestellten lassen sich aber nicht zusammen auffassen und können auch verschiedenartige ästhetische Wirkungen haben; sie definieren also keinen ästhetischen Gesamteindruck. Betrachtet man z.B. die Form i.e.S. von Paul Signacs *Segelboote im Hafen von Saint-Tropez* (1893, Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum), so kommen die Tiefe des Raums, Licht und Schatten und die Reflexionen im Wasser nicht zur Geltung, es bleibt nur der pointillistische Farbauftrag und die Harmonie der Farben, die vom Zweiklang von Blau und Ocker beherrscht wird. Ferner erscheinen bei gegenständlicher Betrachtung die beleuchteten Flächen heller, die beschatteten dunkler als bei nicht-gegenständlicher Betrachtung, und die Verteilung der Farben und ihre Übergänge, die sich bei gegenständlicher Sicht aus der dargestellten Szene ergeben, erscheinen bei ungegenständlicher Sicht als zufällig. Die beiden Betrachtungsweisen vermitteln also durchaus disparate Eindrücke.¹⁷ Bei Werken der Dichtung stehen wir vor der zusätzlichen Schwierigkeit, daß sie oft die Form i.e.S. des Dargestellten nicht spezifizieren. In Goethes *Ein Gleiches* („Über allen Gipfeln ist Ruh ...“) wird die abendliche Landschaftsszene nicht so konkret geschildert, daß man sie als solche ästhetisch bewerten könnte.

Ein konsequenter Formalismus muß also die Form, die als Träger der ästhetischen Wirkung sein Thema ist, als Form i.e.S. verstehen. Formalistische Kunstbetrachtung ist damit eine ästhetische Kunstbetrachtung. Wie wir das für diese schon in 2.2 betont haben, läßt sich auch der Formalismus als Reaktion gegen die Ideenbeladenheit der

¹⁷ Die dargestellten Erscheinungen sind natürlich nicht unabhängig von der Form i.e.S., sie werden ja durch diese vermittelt. Die Form i.e.S. verschwindet bei gegenständlicher Sicht nicht, sondern wird in sie eingeschmolzen. So ergibt z.B. der pointillistische Farbauftrag ein flimmerndes Licht. Umgekehrt ist aber die Betrachtung der Form i.e.S. unabhängig vom Dargestellten.

abendländischen Kunst verstehen, gegen Kunst als Vermittlerin allgemeiner religiöser, philosophischer, politischer und historischer Inhalte. Diese Reaktion macht sich schon seit der Renaissance immer wieder bemerkbar. Während z.B. C.Cennini noch sagt, Aufgabe der Malerei sei es, das Unsichtbare darzustellen als sei es wirklich (also in der Form sinnlicher Erscheinung), betont L.B.Alberti, das Unsichtbare sei kein Gegenstand des Malers, er könne nur wiedergeben, was er sieht. Die Reaktion zeigt sich auch im Wandel der Themen der Malerei, für die nun auch Landschaften, Genreszenen und Stilleben zu gleichrangigen *sujets* werden. Der Formalismus, dessen Entwicklung im Bereich der bildenden Kunst mit jener der nichtgegenständlichen Malerei eng verbunden ist, wollte den Eigenwert der sinnlichen Form zur Geltung bringen. Das war zwar ein berechtigtes Anliegen, das aber mit der Ausschaltung der Bedeutungen zu einseitig und radikal verfolgt wurde. Kunstwerke ohne Bedeutung sind nicht nur semiotisch bedeutungslos. Ohne die Dimension des Seelisch-Geistigen ist Kunst nur Objekt eines blaß und vage bleibenden ästhetischen Genusses. Kunstwerke müssen sich in der Tat durch eine „signifikante Form“ auszeichnen, das heißt aber: Sie müssen etwas ausdrücken.¹⁸

Unsere Kritik am Formalismus stützt sich auf vier Argumente: 1. Die Form i.e.S. eines Kunstwerks ist häufig nicht aus sich selbst verständlich. Das wurde schon in 2.2 belegt. Daher muß man zum Verständnis von Kunstwerken oft die Grenzen ästhetischer Betrachtung überschreiten. Kunstwerke haben eben häufig einen nicht bloß ästhetischen Zweck — sie wollen etwas darstellen, eine Wahrheit vermitteln, eine Geschichte erzählen oder praktischen Zwecken die-

¹⁸ Auch Hegel hat sich gegen eine rein ästhetische Kunstbetrachtung gewendet, gegen den subjektiven Geschmack als Richtschnur: „Denn die Reflexion auf die Empfindung begnügt sich mit der Beobachtung der subjektiven Affektion und deren Besonderheit, statt sich in die Sache, das Kunstwerk zu versenken und zu vertiefen und darüber die bloße Subjektivität und deren Zustände fahrenzulassen. Bei der Empfindung jedoch ist gerade diese inhaltslose Subjektivität nicht nur erhalten, sondern die Hauptsache, und darum fühlen die Menschen so gern. Deshalb wird aber auch solche Betrachtung ihrer Unbestimmtheit und Leerheit wegen langweilig und durch die Aufmerksamkeit auf die kleinen subjektiven Besonderheiten widrig.“ (VÄ 13, S.54f).

nen — und lassen sich dann eben auch nicht nur ästhetisch verstehen und würdigen.

2. Der Ausdruckswert der Form i.e.S. ist oft vage und stark subjektiv. Das ästhetische Erleben hängt entscheidend von den expressiven Qualitäten ab. Das gilt insbesondere auch für die abstrakte Malerei, einen der Paradefälle des Formalismus. Für W.Kandinsky beruht z.B. die Wirkung seiner abstrakten Gemälde ganz auf den expressiven Qualitäten von Farben, Formen und Linien, mit denen er sich in (1912) ausführlich befaßt hat. Wir gehen hier nur auf den Ausdruckswert von Farben ein. Kandinsky teilt sie in warme (Gelb) und kalte (Blau) ein und spricht von einer Dynamik der Farben. Gelb strahlt, es bewegt sich gewissermaßen auf den Betrachter zu, während Blau in die Tiefe zurückweicht. Daneben ist Gelb nach Kandinsky die Farbe des Körperlichen, Irdischen, Blau jene des Geistigen, Transzendenten. (Sattes) Grün ist als Mischung von Gelb und Blau die Farbe des Ruhens in sich selbst. Rot ist lebhaft, energisch, stark, es glüht und erscheint als in sich selbst bewegt. Die Helligkeit der Farben erhält durch eine Beziehung zum Gegensatz von Weiß (für Kandinsky ein „jugendliches Nichts“) und Schwarz (die Farbe von Finsternis und Tod) einen Ausdruckswert. Kandinsky stellt auch eine Beziehung zwischen Farb- und Tonqualitäten her. So soll Blau dem Klang der Orgel entsprechen, Gelb dem der Fanfare usw. Die Aussagen Kandinskys sind zweifellos recht subjektiv, teilweise überzogen und naiv. Er unterscheidet nicht zwischen Körper- (oder Oberflächen-) Farben, freien (oder Flächen-)Farben und Raumfarben, und beachtet nicht, daß die expressive Qualität von Farben sich schon bei geringen Veränderungen des Farbtons und der Sättigung stark ändern kann und bei Körperfarben von der Struktur der Oberfläche und der Kombination mit anderen Farben abhängt. Wir haben schon früher betont, daß sich der Ausdruckswert von Körperfarben mit jenem des Materials verbindet und auch von der Natur der Sache abhängt. Interessanter sind experimental-psychologische Untersuchungen über die ästhetische Bewertung von Farben, wie jene von J.v.Allesch (1925) und D.Katz (1930).¹⁹ In den Versuchen wurden vorwiegend freie Farben untersucht. Wir referieren hier einige Aussagen von Versuchspersonen über solche Farben, die v.Allesch wiedergibt:

¹⁹ Vgl. dazu auch das kurze Referat von W.Schöne in (1954).

- „Das Orange ist höflich und glatt, aber dabei tückisch und hinterhältig“.
- „Das Rot ist gewichtig, gravitatisch und würdevoll“.
- „Das Blaugrün hat eine säuerliche Liebenswürdigkeit, die lächerlich wirkt“.
- „Das Grün hat etwas Sauberes, Ordentliches; es steckt eine Lautlosigkeit und Sorgfalt darin“.
- „Das Hellblau hat etwas von Sehnsucht nach einem anderen Leben, etwas Schwärmerisches“.
- „Das Graublau tobt förmlich, wie ein Kranker in seiner Zelle. Es ist abschreckend in seiner Heftigkeit, es wirkt sinnlos“.²⁰

Diese Aussagen charakterisieren Intensität und Dimensionen des Farberlebens. Sie sind nicht nur Ausdruck rein subjektiver Assoziationen mit Farben, denn aus ihnen läßt sich der Farbton mit einiger Sicherheit näher bestimmen. So paßt z.B. die vierte Aussage wohl am besten zu einem hellen, aber nicht blassen Grau-Grün. Die Experimente zeigten aber auch, daß die intersubjektive Übereinstimmung in der Charakterisierung des Ausdruckswerts der Farben gering war, ja daß sich die Aussagen ein und derselben Versuchsperson über die expressive Qualität derselben Farbe zu verschiedenen Zeiten oft erheblich unterschieden. Der Ausdruckswert mag sich im Zusammenwirken mit Formen und anderen Farben konkretisieren, aber ohne Gegenstandsbezug bleibt er doch weitgehend vage; ein Rot hat eben als Farbe einer Rose einen anderen Ausdruckswert wie als Farbe des Blutes. Daher sind die Versuche der Maler und Interpreten, abstrakten Gemälden die Fähigkeit der Vermittlung seelisch-geistiger Inhalte zuzusprechen, durchaus fragwürdig. Wir gehen darauf in 4.3 näher ein. Der Formalismus jedenfalls wird gerade durch diesen Anspruch der abstrakten Malerei desavouiert, denn danach ist auch ein ungegenständliches Bild Ausdruck von etwas und insofern kein Thema rein ästhetischer Betrachtung.

3. Eine rein ästhetische Betrachtung von Kunstwerken ist häufig inadäquat. Das ergibt sich schon aus den Bemerkungen unter (1) und (2). Deutlicher wird es bei der Diskussion von Beispielen aus den verschiedenen Kunstgattungen in den nächsten Kapiteln. Hier mögen einige kurze Hinweise genügen: Rubens' *Raub der Töchter des*

²⁰ Vgl. Allesch (1925), S.63–79.

Leukipp (München, Alte Pinakothek) ist insofern ein faires Beispiel, als man sicherlich sagen kann, daß dieses Bild eine sehr starke ästhetische Wirkung hat. Der mythologische Hintergrund, daß es sich bei den beiden Frauen um Phoibe und Hilaira, die Töchter des Leukipp, handelt und bei den beiden Männern um die Dioskuren Kastor und Polydeukes, wer Leukipp war und wer die Dioskuren, spielt für die Wirkung kaum eine Rolle. Der Glanz der Figuren und Erscheinungen zeigt lediglich an, daß das Geschehen einer gehobenen, quasi-göttlichen Sphäre angehört, die auf griechische Mythologie verweist.²¹ Es fehlen auch symbolische und allegorische Bezüge. Die Wirkung des Bildes entfaltet sich aber nur in einer gegenständlichen Betrachtung; erst dabei werden Komposition und Kolorit deutlich. Das Bild läßt sich etwa wie folgt beschreiben: Die Figurengruppe wird durch die beiden Pferde umschlossen. Das Zentrum bilden die beiden Frauenkörper, die zwei sich ergänzende Ansichten eines Körpers bilden. Die bewegte Hauptlinie der Komposition, die den Ausdruck der Dramatik des Geschehens unterstützt, steigt im rechten Arm des berittenen Kastor auf, senkt sich in dessen Blick auf Phoibe in seinen Armen nieder, steigt in deren linkem Arm und ihrem Blick über Polydeukes hinaus wieder an und sinkt dann in dessen Blick und Arm zu Hilaira nieder. Die Figurengruppe ist in einer verhältnismäßig flachen Raumschicht angeordnet, die durch den Kontrast zur Tiefe der Landschaft betont wird und die Figuren eng zusammenfaßt. Das Dramatische des Geschehens spiegelt sich in der Bewegung der Personen wie in jener der Pferde, im Gegensatz von Auseinanderstreben und Zusammenschluß. Die Farben mit dem dominierenden Rot von Kastors Mantel, den hellen Rosatönen der Frauenkörper, dem dunkleren Pigment des Körpers von Polydeukes und dem Braun-Orange des Mantels unter Hilaira unterstützen den Ausdruck von Leidenschaft und Sinnlichkeit des Vorgangs. Kastors Rüstung, die festen Pferdeleiber und der Körper von Polydeukes heben die Weichheit der Frauenkörper hervor. Es ist der Kampf zwischen Leidenschaft und Moral, zwischen Begierde und Abwehr, in dem sich aber schon Liebe andeutet. Dieser Gehalt geht nun weit

²¹ Der sterbliche Kastor (Sohn des Tyndareos und der Leda), der als Soldat und Rossebändiger berühmt war, wird in Rüstung auf einem schwarzen Pferd dargestellt, der unsterbliche Polydeukes (Sohn von Zeus und Leda), der als Faustkämpfer in Olympia siegte, mit nacktem Oberkörper und zu Fuß.

über den Ausdruckswert von Farben, Formen und Linien hinaus, wenn es auch perfekt ins Anschaulich-Sinnenhafte übersetzt ist. Die Aussagen über Komposition, Dramatik und Kolorit, ganz zu schweigen von denen über die taktilen Eigenschaften der Körper und den Gefühlsausdruck, beruhen auf einer gegenständlichen Auffassung des Gemäldes. Auch die Aussagen über die Farben sind nicht Aussagen über Pigmente auf der Leinwand, sondern stützen sich auf die Deutung hellerer und dunklerer Partien desselben Körpers oder Kleidungsstücks als beleuchtete oder beschattete, aber gleichfarbige Teile, während sie bei einer Betrachtung der Pigmente als verschiedenfarbig erscheinen. Der Eindruck wird also von der ästhetischen Erscheinung des Dargestellten getragen, nicht nur von der Form i.e.S.

Noch deutlicher werden die Grenzen rein ästhetischer Betrachtung in der Dichtung. Schon der Sprachrhythmus wird durch den Sinn des Textes determiniert: Die Betonung liegt auf jenen Wörtern, die für den Sinn eines Satzes besonders wichtig sind oder welche seine gedankliche Struktur ausdrücken. T.S.Eliot sagt zurecht: „The music of poetry is not something which exists apart from the meanings“.²² Das wird besonders deutlich, wenn man ein „abstraktes“, ungegenständliches Gedicht des Dadaismus wie Hugo Balls *Karawane* betrachtet, in dem kein einziges Wort der normalen Sprache vorkommt (die Anfangsverse lauten: „jolifanto bambla o falli bambla / großgiga m'pfa habla horem...“). Hier läßt sich schon der intendierte Rhythmus nicht mehr ausmachen, da man nicht weiß, welche Silben zu betonen sind. Die sprachlichen Lauterscheinungen als solche sind sehr viel ausdrucksärmer als Farben und Formen.²³ Die einzige ungegenständliche Lautkunst von Rang ist die Musik. Die expressionistische Dichtung, lebt auch dort, wo sie in dem Sinn ungegenständlich ist, daß sie keinen kohärenten Inhalt hat, sondern nur einzelne Bilder und Assoziationen evoziert, von den normalen Bedeutungen und Konnotationen der verwendeten Wörter. Daher sind auch die Versuche zu einer abstrakten Dichtung sehr viel unbefriedigender geblieben als jene zur abstrakten Malerei und haben

²² Vgl. dazu auch Stevenson in Henle (1958), Kap.9, S.226f. Er zitiert dort W.Wimsatt: „Rhythm is a matter of putting the right idea in the right place“ (The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven/Conn. 1941, S.8).

²³ Vgl. dazu auch J.Hospers in (1946), S.118.

keine Nachfolge gefunden. Eine rein ästhetische Betrachtung ist also selbst bei Gedichten, bei denen die Form i.e.S. eine sehr viel größere Rolle spielt als bei Prosawerken, nicht sinnvoll. Obwohl sich der Atem, die Atmosphäre der Abendruhe über einer Landschaft in Goethes *Ein Gleiches* perfekt im Sprachklang spiegelt, im ruhigen, verklingenden Duktus der Verse, kann jemand, der des Deutschen nicht mächtig ist, einen Vortrag des Gedichts also wirklich nur als lautliches Gebilde aufzufassen vermag, seinen ästhetischen Charakter nicht hinreichend beurteilen, insbesondere nicht die Verschmelzung der Stimmung, die über der Landschaft liegt, mit jener des Betrachters, den Übergang von der Schilderung des Abends, der über Berge und Wälder herabsinkt, zum Zur-Ruhe-Kommen des Sprechers, zu Schlaf und Tod. Die Bedeutung des Textes ist also für das Erleben des Gedichts wesentlich. Sein Gehalt drückt sich auch im Sprachklang aus, aber der allein trägt ihn nicht.

4. Für den Formalismus ist es schwierig, Kunstwerke aus dem weiten Bereich ästhetisch günstig wirkender Artefakte auszugrenzen. Wir haben das oben schon für den Fall von Bügeleisen und Kleidern gesehen. Tatsächlich haben einige Autoren konsequenterweise auch von einer „Schneiderkunst“ gesprochen. Haute-couture war z.B. für E. Renan eine *grand art*. Wir haben in 2.1 betont, daß man auch bzgl. Geschmacks- und Geruchsempfindungen von einer ästhetischen Erscheinungsweise reden kann. So hat z.B. Kralik in seiner „Welt-schönheit – Versuch einer allgemeinen Ästhetik“, den Tolstoj in (1895) zitiert, auch die Kochkunst zu den Künsten gerechnet.²⁴ Er ordnet allen fünf Sinnen eigene Künste zu und schreibt: „Es ist doch gewiß eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt, aus einem tierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinn zu machen“. Dagegen wird man kaum etwas einwenden können; auch eine gebratene, ansprechend zubereitete und servierte Gans ist ein Artefakt, das Auge und Gaumen erfreut, also eine günstige ästhetische Wirkung hat.

Nach alldem greifen die formalistische Definition und die rein ästhetische Betrachtung der Kunst zu kurz. Man müßte den Begriff des Ästhetischen bzw. den der Form erheblich weiter fassen, als wir das getan haben, um diesen Einwänden zu begegnen. Wir haben

²⁴ Vgl. dazu die beißende Kritik von Tolstoj in (1895).

jedoch schon in 2.2 gesehen, daß das nicht sinnvoll ist. Die formalistische These (I) würde damit auch ihre Relevanz verlieren und insbesondere nicht mehr eine Gegenposition zu den Ausdruckstheorien der Kunst markieren. Das zähe Leben des Formalismus und der ästhetischen Kunstbetrachtung in der Literatur erklärt sich wohl vor allem damit, daß man die Begriffe des Ästhetischen und der Form im Vagen läßt und sie so je nach Bedarf weiter oder enger fassen kann.

3.2 Ausdruckstheorien

Die zweite Gruppe von Kunsttheorien bilden die Ausdruckstheorien. Sie lassen sich durch die These charakterisieren:

II) *Kunstwerke drücken etwas aus.*

Damit wird freilich nur eine notwendige Bedingung für Kunstwerke angegeben, nicht aber eine hinreichende, also auch keine Explikation des Wortes „Kunstwerk“. Offenbar ist nicht jeder Ausdruck, nicht jede Geste z.B. oder jede sprachliche Äußerung, ein Kunstwerk. Es ist also anzugeben, wodurch sich künstlerischer Ausdruck von anderen Formen des Ausdrucks unterscheidet. Diese Frage läßt sich jedoch nur bzgl. der einzelnen Ausdruckstheorien erörtern, die sich durch ihre Angaben darüber unterscheiden, *was* Kunstwerke ausdrücken und *wie* sie es tun. Nach der Ausdrucksform lassen sich im Sinne der Erörterungen in 1.2 und 1.3 zunächst zwei Typen von Theorien unterscheiden:

A) *Darstellungstheorien*

Für sie ist die These II zu lesen im Sinn von

IIA) *Kunstwerke stellen etwas dar.*

Nach einer ersten Version handelt es sich speziell um die Darstellung konkreter, sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände in dem in 1.1 angegebenen weiten Sinn des Wortes „Gegenstand“. Man bezeichnet solche Theorien oft als *Nachahmungstheorien*. Eine Nachahmungstheorie der bildenden Kunst — genauer: Von Malerei und Plastik — hat z.B. Platon vertreten.¹ Das griechische Wort, das wir mit „Nachah-

¹ Vgl. dazu Platons *Staat*, 596ff.

mung“ oder „Darstellung“ übersetzen, ist *Mimēsis*, und wir haben schon in 1.2 betont, daß diese Übersetzungen den Sinn dieses Wortes nicht genau treffen. Für Aristoteles ist z.B. Musik die „mimetischste“ aller Künste. Es gibt nun zwar eine deskriptive Musik, aber sie ist in der Regel nicht nur deskriptiv und es gibt viele Werke, die nichts darstellen.² *Mimēsis* kann auch Ausdruck i.e.S. sein. Wegen der mangelnden Unterscheidung verschiedener Ausdrucksformen ist es oft schwierig, die Konzeptionen der einzelnen Autoren in unsere Klassifikation von Ausdruckstheorien einzuordnen. In den *Gesetzen* (812c) sagt Platon, Musik stelle gute und schlechte Gesinnungen dar, und er verwendet dabei dasselbe Wort *Mimēsis* wie im Fall der Malerei. Daß er da aber eine Darstellung konkreter Gegenstände meint, ergibt sich daraus, daß er sagt, der Maler stelle Abbilder (*Mimēmata*) von Tischen und Betten her, aber nicht ihres Wesens, wie der Tischler, sondern nur ihrer Erscheinung. Gemälde stehen so nach Platon auf derselben Stufe wie Spiegel- oder Schattenbilder. Die Nachahmungstheorie der bildenden Kunst wurde auch im Mittelalter vertreten, wo man diese gelegentlich sogar als *simia naturae* bezeichnete, also als „Affen der Natur“, und dann erneut in der Renaissance, wo man betont hat, der Maler könne nicht Gedankliches vermitteln, sondern nur sichtbare Dinge wiedergeben. Das Wort von der Kunst als Spiegel begegnet uns auch in Shakespeares *Hamlet*, in der Rede Hamlets an die Schauspieler (III,2), wo er sagt: Das Ziel des Schauspiels „both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure“. Hier geht es aber nicht um Nachahmung und bloße Wiedergabe, sondern der Spiegel ist Symbol der Selbsterkenntnis des Menschen.

Die Nachahmungstheorie paßt allenfalls auf Malerei und Plastik, nicht aber auf Musik und Architektur, und nicht einmal auf Dichtung, in der ja auch Gefühle und Gedanken beschrieben werden. Man hat allerdings oft die Dichtung der Malerei angenähert. Am bekanntesten ist die These von Horaz *ut pictura poesis*, aber schon der griechische Lyriker Simonides von Keos (ca. 556–467 v.Chr.) sagte, Dichtung sei sprechende Malerei, Malerei schweigende Dich-

² Vgl. dazu 6.2. Aristoteles hatte wohl auch nicht die reine Musik vor Augen, sondern ihre Verbindung mit Wort und Tanz.

tung.³ Für die Darstellungstheorie ist das Leitbild der Malerei ebenso typisch wie für die Gefühlsausdruckstheorie jenes der Musik. Gegenständliche Malerei und Plastik stellen nun zwar konkrete Gegenstände dar, aber darin allein liegt sicher nicht ihr Wert. Der Rang eines Bildes wäre sonst nur an der Korrektheit und Genauigkeit des Bildes zu messen, so daß Fotografien die künstlerisch besten Bilder wären. Für Malerei und Plastik wäre auch nichts gewonnen, wenn man Kunst als Darstellung auch von Seelisch-Geistigem bestimmen würde, und für die Dichtung wäre nur wenig gewonnen, weil es in ihr auch nicht nur auf möglichst genaue Beschreibungen ankommt; Goethes Gedicht *Ein Gleiches* wäre ja dann recht fragwürdig, da es weder die Landschaft noch die Gefühle und Gedanken des Betrachters präzise beschreibt. Reine Musik endlich ist ungegenständlich, stellt also nichts dar.⁴

Manchmal wird auch gesagt, Kunst solle das *Wesen* der Dinge darstellen. Diese Ansicht vertraten z.B. Samuel Johnson und Sir Joshua Reynolds⁵ und sie beriefen sich dabei auf Aristoteles, nach dem Dichtung im Gegensatz zur Geschichtsschreibung etwas Universelles darstelle.⁶ Das Wesen einer Sache als Summe ihrer essentiellen

³ Vgl. Horaz, *Ars poetica*, 361. Bei Cicero (*Ad Herennium*) heißt es: „Poema loquens pictura; pictura tacita poema“. Dagegen haben sich dann Maler wie Leonardo gewandt, der sagte, man könnte die Dichtung ebenso als „blinde Malerei“ und die Malerei als „sehende Dichtung“ bezeichnen.

⁴ J. Ruskin sagt in (1843) (Bd.1, sect.1, Kap.2): „Painting, or art generally, as such, with all its technicalities, difficulties, and particular ends, is nothing but a noble and expressive language, invaluable as the vehicle of thought, but by itself nothing. He who has learned what is commonly considered the whole art of painting, that is, the art of representing any natural object faithfully, has as yet only learned the language by which his thoughts are to be expressed. ... It is not by the mode of representing and saying, but by what is represented and said, that the respective greatness either of the painter or the writer is to be finally determined“. Für Ruskin sind allerdings „Gedanken“ – zumindest die anspruchsvolleren – unabhängig vom Ausdruck. – Ein bemerkenswertes Argument gegen die Abbildtheorie findet sich bei Collingwood in (1938), S.42. Er meint, Kunst sei keine Kunstfertigkeit (im Sinn der Herstellung von Objekten, die Mittel zu irgendwelchen Zwecken sind), „also“ sei Kunst auch keine Abbildung, denn die erforderte Kunstfertigkeit!

⁵ Vgl. S. Johnson: *Prose and Poetry*, hg. Wilson, Cambridge/Mass. 1951, S.491ff und J. Reynolds: *Discourses*, Oxford 1907.

⁶ Vgl. *Poetik* VIII, 1451b 5ff..

Eigenschaften kann jedoch nicht dargestellt werden; man kann nicht das Menschsein, sondern nur einzelne Menschen darstellen. An einem einzelnen Menschen mit einem bestimmten Charakter und Schicksal läßt sich zwar allgemein Menschliches anschaulich deutlich machen oder aufzeigen, aber nicht in der Form der Darstellung. Dieser sogenannten *Essenztheorie* liegt zwar der richtige Gedanke zugrunde, daß ein Kunstwerk nicht nur etwas Partikuläres, Zufälliges darstellen, sondern etwas von allgemeiner Bedeutung vermitteln soll, aber dieser Gedanke paßt nicht in den Rahmen einer Darstellungstheorie.

Mit der Essenztheorie ist die Forderung verwandt, ein Kunstwerk solle etwas (im ästhetischen oder moralischen Sinn) *Ideales* darstellen. Das fordert z.B. Goethe im *Laokoon*. Aber dieser klassizistische Maßstab ist zu eng. Hogarths Darstellungen armseligen, schmutzigen Lebens, Goyas *Schrecken des Krieges* oder Bruegels *Verkehrte Welt*, zweifellos bedeutende Kunstwerke, zeigen nichts Ideales. Man könnte auch auf Kant verweisen. Seine Aussagen zur Kunst lassen sich aber schlecht einer der Theorien zuordnen, die wir hier diskutieren, denn er sagt sowohl, Kunstwerke seien ästhetische Objekte, wie auch sie stellten idealtypische Exemplare einer Gattung dar, und endlich, sie drückten ideelle Gehalte aus, die sich begrifflich nicht vollständig bestimmen ließen; diese Bestimmungen verbinden sich bei ihm nicht zu einer konsistenten Charakterisierung der Kunst. Was Kunst sei, hat Kant in den §§ 43ff der *Kritik der Urteilskraft* zu bestimmen versucht. Da heißt es zunächst, Kunst, oder wie er sagt, „schöne Kunst“ habe das Ziel, durch ihre Werke ästhetisches Wohlgefallen zu erregen.⁷ Kunstwerke müssen daher formal zweckmäßig sein.⁸ Der reale Zweck, den ein Kunstwerk als bewußte Gestaltung ebenfalls hat, darf nicht augenfällig werden. „Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; d.i. schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.“⁹

⁷ Vgl. KU, S.158. Das ist ein Echo der Humeschen Aussage: „The object of art is to please“. Nach Kant zielt schöne Kunst freilich nicht auf Sinnengenuß, sondern auf ein Gefallen, das sich mit Reflexion verbindet.

⁸ Vgl. dazu 2.2.

⁹ A.a.O., S.159f.

Das klingt zunächst nach einer formalistischen Theorie. Für Kant ist Kunst aber immer darstellend: „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge. Um eine Naturschönheit als eine solche zu beurteilen, brauche ich nicht vorher einen Begriff davon zu haben, was der Gegenstand für ein Ding sein solle; d.i. ich habe nicht nötig, die materiale Zweckmäßigkeit (den Zweck) zu kennen, sondern die bloße Form ohne Kenntnis des Zwecks gefällt in der Beurteilung für sich selbst. Wenn aber der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben ist und als solches für schön erklärt werden soll, so muß, weil Kunst immer einen Zweck ... voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zum Grund gelegt werden, was das Ding sein soll; und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge zu einer inneren Bestimmung desselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wonach in der Beurteilung einer Naturschönheit (als einer solchen) gar nicht die Frage ist“.¹⁰ Während also natürliche Objekte nur nach ihrer Form beurteilt werden, hängt das ästhetische Urteil über ein Kunstwerk als Darstellung von der Kenntnis des Dargestellten ab. Die Schönheit der Darstellung bemißt sich am Gegenstand; sie muß den Gegenstand richtig und schön wiedergeben. Danach ist Kunst eine schöne und vollkommene Darstellung, eine Darstellung eines typischen und idealen Exemplars einer Gattung – also abgesehen von der Forderung der Idealität eine generische Darstellung im Sinne von Beardsley¹¹ –, denn er sagt auch, künstlerische Darstellung sei „die Form der Darstellung eines Begriffes ..., durch welche dieser allgemein mitgeteilt wird“.¹² Das paßt freilich schlecht für Portraits und Romane, die von historischen Persönlichkeiten handeln, und im Fall der Architektur und Musik kann man, wie schon betont wurde, vielfach überhaupt nicht von Darstellungen reden. Kant hat jedoch wie gesagt in der *Kritik der Urteilskraft* auch Gedanken entwickelt, nach denen auch der

¹⁰ A.a.O., S.165.

¹¹ Vgl. dazu Anmerkung 2 zu 1.3.

¹² A.a.O., S.166.

Ausdruck i.e.S. in der Kunst eine wichtige Rolle spielt. Auf sie gehen wir unten ein.

B) *Ausdruckstheorien i.e.S.*

Nach diesen Theorien enthält künstlerischer Ausdruck immer einen Ausdruck i.e.S. Ausdruck i.e.S. verbindet sich nun häufig mit Darstellung. Diese soll also nicht ausgeschlossen werden, reine Darstellung, mit der sich kein Ausdruck i.e.S. verbindet, wird aber nach diesen Theorien nicht als künstlerisch angesehen. Die These II ist dann also so zu interpretieren:

IIB) *Kunstwerke drücken etwas i.e.S. aus.*

Wenn Goethe Kunst „Vermittlerin des Unaussprechlichen“ bezeichnet, sie für ihn also etwas ausdrückt, was sich begrifflich nicht oder doch nicht in gleicher Weise (z.B. ebenso lebendig oder eindrucksvoll) sagen läßt, wenn H.Hettner sagt: „Die Kunst ist Sprache, nichts als Sprache, nur nicht mit Begriffen“, wenn W.Weidlé von Kunst als einem „mimetischen Ausdruck“ redet oder wenn Hegel von der Einheit von Form und Gehalt im Kunstwerk spricht, so ist damit gesagt, daß Kunst Ausdruck i.e.S. ist. Nach einer ersten Version dieser Konzeption ist Kunst Ausdruck von Gefühlen. Dieser Gedanke ist außerordentlich weit verbreitet. Er wurde u.a. von L.N.Tolstoj in (1895), DeWitt H.Parker in (1920), C.J.Ducasse in (1929), R.G.Collingwood in (1938) (Kap.VI, §2 und XII, §1) und R.K.Elliott in (1967) vertreten. In der Romantik war die Rede von der Kunst als „Sprache des Gefühls“ ein stehender Topos. Wir wollen solche Theorien als *Gefühlsausdruckstheorien* bezeichnen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem Erregen von Gefühlen und ihrem Ausdruck: Nicht alles, was Gefühle erregt, z.B. ein Verkehrsunfall, drückt sie aus, und nicht alles, was Gefühle ausdrückt, z.B. der Ausruf „Der Teufel soll dich holen!“, erregt sie auch.¹³ Es wird auch nicht immer zwischen dem intentionalen Ausdruck von Gefühlen und dem emotionalen Ausdruckswert unterschieden. So wendet sich z.B. M.C.Beardsley mit dem Argument gegen die Gefühlsausdruckstheorien, die Aussage „ x drückt y aus“ impliziere, daß x von y verschieden sei; eine Melodie drücke aber z.B. nicht Fröhlichkeit aus, sondern sie sei

¹³ Vgl. dazu die Kritik von A.Kaplan in (1954), S.106 an Tolstoj, der diesen Unterschied nicht macht, sowie J.Hospers (1966).

fröhlich.¹⁴ Ausdruckstheorien sind jedoch nur solche, die Kunstwerke als intentionale Ausdrucksformen ansehen, nicht nur als Objekte mit Ausdruckswerten — das wären formalistische Theorien.

Welche Gefühle soll nun ein Kunstwerk ausdrücken? Nach einer Ansicht, die z.B. Tolstoj und Ducasse vertreten haben, Gefühle des Autors. In Goyas *Erschießungen des 3. Mai* (Madrid, Prado), wird nun zwar die Anteilnahme des Malers am Geschehen deutlich, das er in diesem Bild festgehalten hat, aber man kann doch nicht sagen, es drücke Goyas Entsetzen aus, seine Empörung oder seine Stellungnahme für die Spanier, die sich gegen die französische Unterdrückung erhoben. Wie in jedem guten Kunstwerk liegt hier vielmehr eine Objektivierung vor: Goya läßt den Betrachter den schrecklichen Vorgang erleben. Er vermittelt dabei auch sein eigenes Erleben, er interpretiert das Geschehen sogar — die Hände der Hauptfigur in der Gruppe derer, die erschossen werden, sind ausgebreitet, als sei er ans Kreuz geschlagen, und weisen Narben der Stigmatisierung auf —, aber der Betrachter konstatiert nicht: „Goya fand die Erschießungen furchtbar“, sondern er erlebt den geschilderten Vorgang. Und Michelangelos *Pieta* (Rom, St. Peter) drückt den Schmerz Mariens aus, nicht Gefühle Michelangelos.

Kunstwerke drücken auch nicht immer Gefühle dargestellter Personen aus — das wäre dann auch kein Ausdruck i.e.S., sondern eine Darstellung. Da eine Sonate keine Personen darstellt, kann sie auch keine Gefühle dargestellter Personen ausdrücken. In Bruegels *Volkszählung zu Bethlehem* (Brüssel, Kgl. Museen der Schönen Künste Belgiens) werden die Gefühle der vielen dargestellten Personen nicht charakterisiert. Erst recht kann man bei Landschaften oder Stilleben

¹⁴ Vgl. Beardsley (1958), S.325ff. R.Rudners Argument gegen die Ausdruckstheorien in (1951) lautet, ästhetische Erfahrung sei unmittelbar, Bedeutungen würden aber nicht unmittelbar erlebt. Abgesehen von dem Problem, was zum „unmittelbar“ Erfahrenen gehört, setzt er also ähnlich wie Beardsley voraus, Kunstbetrachtung sei eine rein ästhetische Erfahrung, und muß dann naturgemäß die Ausdruckstheorien verwerfen. Im Bereich der Musikwissenschaft findet sich die Verwechslung von Ausdruck i.e.S. und Ausdruckswert z.B. bei A.Wellek in (1963), III A1. Er meint, die Ganzheitspsychologie könne den alten Streit zwischen Formal- und Ausdrucksästhetik schlichten, da sie den Ausdruckswert musikalischer Formen belege. Der ist aber von Formalisten nie bestritten worden. Vgl. dazu auch 6.1.

nicht vom Ausdruck der Gefühle dargestellter Personen reden. Man kann auch nicht sagen, Kunstwerke würden erlebt und müßten deshalb Gefühle ausdrücken, denn wir haben schon oben betont, daß nicht alles, was Gefühle erregt, sie auch ausdrückt. Kunstwerke haben zwar einen Gehalt, der immer auch ins Emotionale hineinspielt, aber das heißt nicht, daß sie primär Gefühle ausdrücken.¹⁵

Nach einer zweiten Version der Ausdruckstheorie i.e.S. geht es in der Kunst nicht nur um den Ausdruck von Gefühlen, sondern allgemeiner um den von seelisch-geistigen Inhalten. Hegel hat sich gegen die Gefühlsausdruckstheorie gewandt. Gefühle sind für ihn etwas Privates, Partikuläres, Beschränktes ohne allgemeine Relevanz. Er spricht demgegenüber vom Ausdruck eines *Pathos*. Er unterscheidet zwischen Trauer als subjektivem Gefühl und Trauer als einem allgemeinen Phänomen, und *Pathē* sind für ihn allgemeine seelische Kräfte, ein „wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit“,¹⁶ die er also nicht auf den Verstand beschränkt: „Die allgemeinen Mächte ..., welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebenso sehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck *Pathos* bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn „Leidenschaft“ führt immer den Nebengriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten ... Das Pathos nun bildet den eigentlichen Mittelpunkt, die echte Domäne der Kunst; die Darstellung desselben ist das hauptsächlich Wirksame im Kunstwerke wie im Zuschauer. Denn das Pathos berührt eine Saite, welche in jedes Menschen Brust widerklingt, jeder kennt das Wertvolle und Vernünftige, das in dem Gehalt eines wahren Pathos liegt, und erkennt es an. Das Pathos bewegt, weil es an und für sich das Mächtige im menschlichen Dasein ist“.¹⁷

Pathē sind so etwas wie große und mächtige Gefühle, so daß sich Hegel damit noch nicht wesentlich von der Gefühlsausdruckstheorie

¹⁵ Daß ein Kunstwerk — für ihn ist es ein mentaler „Ausdruck“, eine Intuition (vgl. dazu 2.1) — Gefühle ausdrückt, hat auch B.Croce in den Aufsätzen in (1929) behauptet. Er meint dort, alle Kunst sei lyrisch; ein Kunstwerk sei ein als „inhaltvolle Form“ gestaltetes Gefühl.

¹⁶ Hegel VÄ 13, S.301.

¹⁷ A.a.O., S.301f.

unterscheidet. Der Punkt, in dem er sich davon abheben will, ist vor allem, daß er als Thematik der Kunst nicht subjektive, womöglich übertriebene oder dem Gegenstand unangemessene Gefühle gelten läßt, sondern nur allgemein relevante, angemessene und insofern „objektive“ Gefühle, nicht kleine, sondern bedeutende, nicht falsche, sondern der Bedeutung der Sache entsprechende. Darüber hinaus ist Kunst für Hegel aber auch Ausdruck des Geistigen. Er sieht ja das höchste Thema der Kunst im Absoluten, und das ist sicher kein Pathos. In der Kunst geht es aber, anders als in der Philosophie, nicht um abstrakte Gedanken: „Der Künstler hat aus der Überfülle des Lebens und nicht aus der Überfülle abstrakter Allgemeinheit zu schöpfen, indem in der Kunst nicht wie in der Philosophie der Gedanke, sondern die wirkliche äußere Gestaltung das Element der Produktion abgibt. ... Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jener inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewußtsein zu geben“.¹⁸ Da Kunstwerke objektive geistige Gehalte zum Ausdruck bringen und damit etwas über Welt und Leben aussagen, ist von ihnen zu fordern, daß sie wahr sind: „Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen; und daß dieser Gehalt durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung durchblicke und mit seinem Grundton durch all das anderweitige Getreibe hindurchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt“.¹⁹

Daß für Hegel künstlerischer Ausdruck ein Ausdruck i.e.S. ist, haben wir schon früher betont. Das soll hier aber noch durch einige Zitate belegt werden. Hegel schreibt: „Bei einem Kunstwerke fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentiert, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sei. Jenes Äußerliche gilt uns nicht unmittelbar, sondern wir nehmen dahinter noch ein Inneres, eine Bedeutung an, durch welche die Äußererscheinung begeistert wird. Auf diese seine Seele deutet das Äußerliche hin. .. In dieser Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht nur in

¹⁸ A.a.O., S.364f.

¹⁹ A.a.O., S.360.

diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt ist, erschöpft erscheinen, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen“.²⁰ Hegel sagt, ein Kunstwerk stehe in der Mitte zwischen Sinnlichem und Geistigem, es sei also weder ein bloß sinnlicher, noch ein rein geistiger Gegenstand: „Hieraus nun folgt, daß das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und Schein des Sinnlichen erscheinen dürfe. Denn der Geist sucht im Sinnlichen des Kunstwerks weder die konkrete Materialur, die empirische innere Vollständigkeit und Ausbreitung des Organismus, noch den allgemeinen, nur ideellen Gedanken, sondern er will sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebensosehr von dem Gerüste seiner bloßen Materialität befreit werden soll. Deshalb ist das Sinnliche im Kunstwerk im Vergleich mit dem unmittelbaren Dasein der Naturdinge zum bloßen Schein erhoben, und das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist noch nicht reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch nicht mehr bloßes materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein ideelles“.²¹ Gegenständliche Kunst, insbesondere Malerei und Skulptur, soll also nicht ein möglichst genaues, täuschend ähnliches Abbild der Dinge liefern, denn es geht nicht um die Darstellung des Empirischen, sondern den Ausdruck von Geistigem, und daher muß sie den Realitätscharakter der Dinge zur bloßen Erscheinung herabsetzen. „Die Kunst bringt deshalb von seiten des Sinnlichen her absichtlich nur eine Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen hervor, und es kann gar nicht die Rede davon sein, daß der Mensch, indem er Kunstwerke ins Dasein ruft, aus bloßer Ohnmacht und um seiner Beschränktheit willen nur eine Oberfläche des Sinnlichen, nur Schemen darzubieten wisse. Denn diese sinnlichen Gestalten und Töne treten in der Kunst nicht nur ihrer selbst und ihrer unmittelbaren Gestalt wegen auf, sondern mit dem Zweck, in dieser Gestalt höheren geistigen Interessen Befrie-

²⁰ A.a.O., S.36f.

²¹ A.a.O., S.60.

digung zu gewähren da sie von allen Tiefen des Bewußtseins einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen mächtig sind. In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst vergeistigt, da das Geistige in ihr als versinnlicht erscheint“.²² Wie Kant bezeichnet Hegel den geistigen Gehalt, der in einem Kunstwerk ausgedrückt wird, als „Begriff“: „Das Zusammenstimmen von Begriff und Erscheinung ist vollendete Durchdringung. Deshalb bleibt die äußere Form und Gestalt nicht von dem äußeren Stoff getrennt oder demselben mechanisch zu sonstigen anderen Zwecken aufgedrückt, sondern sie erscheint als die der Realität ihrem Begriff nach innewohnende und sich herausgestaltende Form“.²³

Das geistige Formprinzip der sinnlichen Gestalt eines Kunstwerks nennt Hegel auch seine „Seele“; sie muß die Gestalt in all ihren Teilen durchdringen. Nichts an der Form darf also bloß äußerlich oder zufällig sein. Hegel hat auch betont, daß Kunst nicht nur Darstellung von Inhalten ist, die unabhängig von der äußeren Gestaltung bereits gegeben sind. Er sagt: „Die Seiten des Geistigen und Sinnlichen müssen im künstlerischen Produzieren eins sein. So könnte man z.B. bei poetischen Hervorbringungen so verfahren wollen, daß man das Darzustellende schon vorher als prosaischen Gedanken auffaßte und diesen dann in Bilder, Reime usf. brächte, so daß nun das Bildliche bloß als Zier und Schmuck den abstrakten Reflexionen angehängt würde. Doch möchte solches Verfahren nur eine schlechte Poesie zuwege bringen, denn hier würde das als getrennte Tätigkeit wirksam sein, was bei der künstlerischen Produktivität nur in seiner ungetrennten Einheit Gültigkeit hat. Dies echte Produzieren macht die Tätigkeit der künstlerischen Phantasie aus. Sie ist das Vernünftige, das als Geist nur ist, insofern es sich zum Bewußtsein tätig hervortreibt, doch, was es in sich trägt, erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt. Diese Tätigkeit hat also geistigen Gehalt, den sie aber sinnlich gestaltet, weil sie nur in dieser sinnlichen Weise desselben bewußt zu werden vermag“.²⁴ Inhalt und Form müssen eine Einheit bilden: „Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt

²² A.a.O., S.61. Daher wendet sich Hegel gegen die Nachahmungstheorie der Kunst (a.a.O. S.205f). Nachahmung ist überflüssig und erreicht nie das Original, meint er mit Platon.

²³ A.a.O., S.156.

²⁴ A.a.O., S.62.

nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen. Geht das Kunstwerk nicht aus diesem Prinzip hervor, sondern hebt es die Allgemeinheit mit dem Zweck abstrakter Lehre heraus, dann ist das Bildliche und Sinnliche nur ein äußerlicher und überflüssiger Schmuck und das Kunstwerk ein in ihm selbst gebrochenes, in welchem Form und Inhalt nicht mehr als ineinander verwachsen erscheinen. Das sinnlich Einzelne und das geistig Allgemeine sind sodann einander äußerlich geworden“.²⁵

Das vollendete Kunstwerk bezeichnet Hegel als *Ideal*. Ein Ideal ist also ein geistiger Gehalt (bei Hegel auch „Idee“), in einer ihm angemessenen äußeren Erscheinung, also ein perfekter sinnlicher Ausdruck eines geistigen Gehalts. „In dieser Zurückführung nun des äußerlichen Daseins ins Geistige, so daß die äußere Erscheinung als dem Geiste gemäß die Enthüllung desselben wird, ist die Natur des Kunstideals zu suchen. Es ist dies jedoch eine Zurückführung ins Innere, die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstrakter Form, bis zum Extrem des Gedankens fortgeht, sondern in dem Mittelpunkt stehenbleibt, in welchem das nur Äußerliche und nur Innerliche zusammenfallen. Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Äußerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint“.²⁶

Hegels große Leistung ist die Befreiung der Ästhetik vom Subjektivismus, der sie bis zu Kant hin beherrscht hat. Kunst ist ihm nicht mehr Objekt ästhetischen Genusses, sondern er stellt sie als Vermittlerin des Wahren gleichberechtigt neben Philosophie und Religion — freilich nur für eine Bewußtseinsstufe, die nach seinem Verständnis bereits überwunden ist.²⁷ Eine Ausdruckstheorie i.e.S., nach der Kunst auch geistige Gehalte vermittelt, hat auch N.Hartmann in (1953) vertreten. Das wird in seiner Schichtentheorie des Ausdrucks deutlich, von der schon in 2.1 die Rede war. Auch Th.M.Greene hat in (1947) eine Ausdruckstheorie i.e.S. entwickelt; alle Kunst ist für ihn „expressiv“. Er unterscheidet Gehalt (*content*) und Stoff (*subject matter*) und betont, daß der Gehalt in der Dichtung

²⁵ A.a.O., S.77.

²⁶ A.a.O., S.206f.

²⁷ Vgl. dazu 3.6.

vom explizit Gesagten verschieden sei. In einem Kunstwerk wird nach ihm Realität gedeutet.²⁸

Wir haben schon oben gesagt, daß sich auch bei Kant Gedanken finden, die in Richtung einer Ausdruckstheorie i.e.S. weisen. Nach ihm verschafft Kunst nicht nur Begriffen eine Anschauung, sondern auch Ideen, die sich begrifflich nicht ausschöpfen lassen: „Wenn nun einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein soviel zu denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen läßt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert, so ist die Einbildungskraft hierbei schöpferisch und bringt das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung, mehr nämlich bei Veranlassung einer Vorstellung zu denken (was zwar zu dem Begriffe des Gegenstandes gehört), als in ihr aufgefaßt und deutlich gemacht werden kann“.²⁹ Ein Kunstwerk, so könnte man also sagen, bringt begrifflich indeterminierbare Inhalte anschaulich zum Ausdruck. Es ist also in seinem Gehalt begrifflich nicht ausschöpfbar. Diese wichtige Bemerkung hebt auf das Verhältnis von Form und Gehalt im Kunstwerk ab und auf den spezifischen Charakter seiner Bedeutung. Sie besagt, daß der Inhalt nicht abgetrennt von der Form beschreibbar ist, sich nicht in eine begriffliche Sprache übersetzen läßt, sondern nur anschaulich faßbar ist. Damit wird nun die ästhetische Idee, von der in 2.2 die Rede war, zum Gehalt, während sie im Rahmen der Theorie des Schönen nichts mit Ausdruck zu tun hatte. Kant unterscheidet auch *schematische* und *symbolische* Darstellungen („Versinnlichungen“): In den ersteren wird einem Begriff eine Anschauung verschafft (dem Begriff Hund wird z.B. die Vorstellung eines Hundes zugeordnet), in der letzteren wird einer Idee eine Anschauung verschafft (eine annähernde freilich nur). Das geschieht z.B. in Bildern, in denen man Geistiges anschaulich macht.³⁰ Symbolische Darstellung entspricht also etwa dem, was wir als „Ausdruck i.e.S.“ bezeichnen. Zur Dichtung sagt Kant: „Unter allen [Künsten] behauptet die Dichtkunst ... den obersten Rang. Sie erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs unter

²⁸ Vgl. Greene (1947), S.269 und S.229.

²⁹ Kant, KU S.169.

³⁰ Vgl. a.a.O. S.212 und S.170.

der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur, als Erscheinung, nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen, die sie nicht von selbst, weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet, und sie also zum Behuf und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen“.³¹

Im Kontext seiner Überlegungen zur Kunst sagt Kant nun auch, Schönheit sei „Ausdruck ästhetischer Ideen“.³² Damit wird Schönheit, die er vorher nur formalistisch bestimmt hatte, zu einer auf Inhalte bezogenen Qualität. Nach Kant ist ein Kunstwerk also erstens ein ästhetisch ansprechendes Objekt, zweitens eine Darstellung idealtypischer Exemplare einer Gattung und drittens Ausdruck i.e.S. einer ästhetischen Idee. All das paßt kaum zusammen. Abgesehen davon, daß der Begriff der ästhetischen Idee weitgehend vage bleibt und die Forderung idealtypischer Darstellung zu eng ist, sind diese Ziele heterogen, etwa so, wie im Fall der Malerei die Kunst von Mondrian, Raffael und Bruegel.

Neben den bisher diskutierten Typen von Theorien der Kunst seien noch drei weitere kurz erwähnt. Nach den *Kommunikationstheorien* sind Kunstwerke kommunikative Zeichen. Solche Theorien sind z.B. von Ch.Morris in (1938) und von M.Bense in (1965) vertreten worden. Für L.N.Tolstoj hat Kunst in (1895) die Aufgabe, Gefühle mitzuteilen, wobei freilich nicht klar zwischen der Mitteilung und der Erregung von Gefühlen unterschieden wird, also zwischen einer Gefühlsausdrucks- und einer Gefühlsinduktionstheorie.³³ Es gibt nun aber wohl kaum Kunstwerke, die etwas mitteilen ohne es auch auszudrücken, und künstlerischer Ausdruck dient auch nicht immer

³¹ A.a.O., S.183.

³² A.a.O., S.175.

³³ Tolstoj sagt, Kunst sei eine menschliche Aktivität, die darin bestehe, daß ein Mensch bewußt und durch äußere Zeichen Gefühle, die er selbst durchlebt hat, so wiedergibt, daß andere sie ebenfalls erfahren und durch sie angesteckt werden ((1895), S.90f).

der Kommunikation. Manche Werke wollen zwar den Betrachter direkt ansprechen und eine bestimmte Reaktion bei ihm hervorrufen, wie z.B. jene der *Pop-art*,³⁴ aber das Ulmer Münster, Mozarts Konzert für Violine und Orchester Nr.5 oder Ludwig Tiecks Gedicht *Trauer* haben sicher nicht den Charakter einer Botschaft, sie wollen keine Reaktion des Betrachters evozieren, und auch ein vom Autor nicht zur Veröffentlichung bestimmtes Gedicht kann ein Kunstwerk sein. J.Keats schreibt: „I feel assured I should write from the mere yearning and fondness I have for the Beautiful even if my night's labours should be burnt every morning, and no eye ever shine upon them“.³⁵

Nach den *voluntaristischen Theorien* sind Kunstwerke Verkörperungen von Wünschen oder – für Autor wie Betrachter – Mittel zur Befriedigung von Wünschen in der Phantasie. Solche Ideen hat S.Freud entwickelt. Für F.Koppe ist die Sprache der Kunst in (1983) eine nichtbehauptende, „endeetische Rede“, d.h. sie drückt Bedürfnisse aus oder stellt sie durch Zustände oder Objekte, die sie erfüllen bzw. ihrer Erfüllung entgegenstehen, als erfüllt oder unerfüllt vor. Man denkt zunächst an Bilder vom Schlaraffenland oder vom verlassenen Mädchen, aber Koppe will den Bedürfnisbegriff, obwohl er dazu in (1983) wenig sagt, in einem sehr weiten Sinn verstehen, so daß es in der Kunst nicht nur um die Artikulierung oder Vergegenwärtigung von Bedürfnislagen geht, sondern allgemein um Wertaspekte. Dann wird aber kaum mehr behauptet, als daß Kunst eine Thematik hat, die für unser individuelle oder gemeinsames Leben bedeutsam ist, was kaum umstritten ist. Von dem voluntaristischen Grundgedanken bleibt dann nur, daß das Bedeutsame primär subjektiv bestimmt wird: Bedeutsam sind unsere Bedürfnisse – auch ganz persönliche, kontingente – und was für sie relevant ist. Objektive Werte werden damit zwar nicht ausgeschlossen, da sie auch Werte für uns sind, aber eben nur unter diesem Aspekt berücksichtigt. Hinzu kommen dann bei Koppe weitere, eingrenzende Bestimmungen für Kunst. Die wichtigste, mit der z.B. Dichtung von wissenschaftlichen Texten abgehoben werden soll, ist jene, daß Kunst Bedürfnisse wesentlich kraft der Konnotationen ihrer Vokabeln ausdrückt (was Konnotationen von Farben, Formen

³⁴ Vgl. dazu Biemel (1971).

³⁵ *Letters of J.Keats*, hg. Page, Oxford 1954, S.173.

und Melodien sind, bleibt freilich offen). Koppe meint, die normale Sprache habe ein Ausdrucksdefizit für Bedürfnisse in ihrer konkreten Färbung, so daß der Kunst auf diesem Gebiet eine unersetzliche Kommunikationsfunktion zukomme. Auch in der normalen Sprache spielen jedoch Konnotationen eine große Rolle und in ihr kann man Bedürfnisse doch recht genau ausdrücken. Der voluntaristische Grundgedanke — Kunst als Ausdruck von Bedürfnissen — wird aber nun bei Koppe noch weiter aufgeweitet, wenn er sagt, daß auch ein Kunstwerk, das nichts ausdrückt, durch seine gelungene Form ein (ästhetisches) Bedürfnis vergegenwärtige, weil befriedige. Welche Rolle sollen aber hier Konnotationen als semantische Bedeutungskomponenten spielen? Und wieso ist dann nicht auch ein ästhetisch ansprechend gestaltetes Bügeleisen ein Kunstwerk? Die Koppesche Kunstkonzeption ist also in ihren voluntaristischen Kerngedanken zu eng — Werke wie Goyas *Erschießungen des 3. Mai* oder die Kathedrale von Reims sind nicht Ausdruck von Bedürfnissen im normalen Sinn dieses Wortes —, in dessen Modifikationen aber zu weit und nicht mehr kohärent.

Endlich haben Charles S. Peirce und Charles Morris eine Theorie entwickelt, nach welcher der künstlerische Ausdruck eine eigene Ausdrucksform darstellt. Danach sind Kunstwerke „ikonische Zeichen“, die im Gegensatz zu rein konventionellen Zeichen (bei Peirce „symbolische Zeichen“) und Anzeichen (bei Peirce „Index-Zeichen“) eine gewisse Ähnlichkeit, gewisse gemeinsame Eigenschaften mit dem Bezeichneten haben. Welche Eigenschaften das aber sein sollen, bleibt offen; rein logisch gilt, daß jedes Ding mit jedem beliebigen anderen unendlich viele Eigenschaften gemeinsam hat.³⁶ Man kann zwar sagen, ein Portrait sei dem Portraitierten ähnlicher als sein Name und daher ein „ikonisches Zeichen“, sprachliche Ausdrücke sind aber konventionell und nicht ikonisch, so daß man z.B. den Text eines Romans nach dieser Theorie nicht als künstlerischen Ausdruck seines Inhalts oder Gehalts bezeichnen könnte.

Wegen der Mängel der anderen Theorien, auf die oben hingewiesen wurde, wollen wir hier eine Ausdruckstheorie i.e.S. vertreten, uns

³⁶ Vgl. dazu auch die Kritik von Rudner in (1951) und die Bemerkungen zum Bildbegriff in 2.3.

also die These IIB zu eigen machen. Wie schon betont wurde, geht es in der Kunst nicht nur um den Ausdruck von Gefühlen, sondern allgemein um den von seelisch-geistigen Gehalten. Dieser weite Horizont läßt sich generell kaum enger umschreiben, denn Natur, Religiöses und die gesamte Fülle menschlichen Lebens sind Themen der Kunst. Im Rest dieses Abschnitts wollen wir die These IIB erläutern und ergänzen. Wir wollen sie aber noch nicht verteidigen. Dazu ist näher auf die einzelnen Kunstgattungen einzugehen, und das soll in den folgenden Kapiteln geschehen.

Wir haben schon betont, daß IIB Darstellungen und kommunikative Ziele nicht ausschließt. Ebenso wenig schließt die These andere Formen des Ausdrucks aus wie z.B. den symbolischen und den allegorischen Ausdruck. Endlich besagt sie natürlich nicht, daß nicht auch die ästhetische Wirkung — sei es die der äußeren Form oder der dargestellten Erscheinungen — ein Ziel künstlerischer Gestaltung sein kann. Was schließt nun die These IIB als notwendige Bedingung aus dem Bereich der Kunstwerke aus? Erstens Gegenstände (in dem hier vorausgesetzten weiten Sinn des Wortes), die keine bewußten und absichtlichen Handlungen oder deren Produkte sind. Auf die Ontologie von Kunstwerken gehen wir im nächsten Abschnitt ein. Dort werden wir noch einmal sehen, daß unter „Kunstwerken“ nicht nur materielle Gegenstände verstanden werden können, sondern auch Aktivitäten oder Typen von Aktivitäten. Jedenfalls sind aber Werke immer absichtliche Produktionen. Kunstwerke entstehen freilich nicht immer durch eine Aktivität, deren sämtliche Schritte schon von Beginn an festliegen. Der Maler hat sein Bild wohl in aller Regel nicht schon fertig im Kopf, wenn er sich vor die Stafflei setzt, sondern es entsteht Zug um Zug: Die Farben, die er schon aufgetragen hat, grenzen die Wahl der weiteren ein, ein Linienzug determiniert in gewisser Weise die folgenden. Trotzdem wächst das Bild nicht gewissermaßen selbständig unter seinen Händen, sondern er muß die passende Komposition finden, die Farben wählen usf. Nach (IIB) sind also nicht nur natürliche Objekte wie gewisse *objets-trouvés* keine Kunstwerke, sondern auch Produktionen, bei denen der Zufall eine wesentliche Rolle spielt, wie die Ergebnisse des *action-painting*, die durch eine zufällige Verteilung von Farben auf der Leinwand entstehen. Auch für sie wird freilich beansprucht, daß sie Ausdruck von etwas sind, und da es sich nicht um Darstellung oder Symbolik handelt, spricht das dafür, daß die These (IIB) weithin akzeptiert

wird. So genügt es hier zunächst zu sagen: So weit dieser Anspruch nicht eingelöst wird, handelt es sich nicht um Kunstwerke in unserem Sinn. Im übrigen ist darauf hinzuweisen, daß ein Teil dessen, was man als „moderne Kunst“ bezeichnet, sich selbst als Anti-Kunst versteht, so daß man diese Intentionen gerade verfehlt, wenn man nach einer Definition von „Kunst“ sucht, die auch diese Aktivitäten abdeckt; die Autoren selbst setzen einen Kunstbegriff voraus, nach dem das, was sie tun und schaffen, keine Kunst ist. Für den Begriff des Werkes ist es hingegen nicht entscheidend, daß es nach irgendwelchen Maßstäben ein *fertiges* Werk ist: Eine Skizze, ein Fragment, ein Torso ist dann ein selbständiges Werk, wenn es vom Autor als solches gedacht ist. In Michelangelos Büste des *Brutus* (Florenz, Bargello) ist zwar der Kopf im Gegensatz zum Gewand nicht voll ausgearbeitet, aber die Rauheit und Materialität des Steins, die dadurch hervortritt, betont die Strenge und Entschlossenheit des Gesichts, der Ausdruck des Geistigen wird dadurch um so deutlicher. Seine vier *Sklaven* (Florenz, Akademie), die für eine frühere Version des Grabmals Julius' II gedacht waren, sind hingegen unvollendet, obwohl etwa im Kopf des *Erwachenden Sklaven* die Suggestion eines aus dem Stein tretenden Lebens, einer Befreiung aus der Materie, die die Figuren noch zurückhält oder gegen die sie sich auflehnen (U. Baldini) sehr stark ist, eine Suggestion, die bei einer Ausarbeitung verloren gegangen wäre. Deutlich ist z.B. auch die Ausdrucksintention in Auguste Rodins *Danaide* (Paris, Musée Rodin), wo die Figur in den Marmorgrund hineinsinkt und die Haare wie Wasser in die Erde fließen. Manchmal wird die Rolle der Intuition im künstlerischen Schaffen so einseitig betont, daß man es als „unbewußt“ bezeichnet.³⁷ Auch Kant, der die Bedeutung des kreativen Einfalls betont hat, sagt jedoch, daß Intuitionen als solche noch keine Kunstwerke sind, sondern erst zu solchen gestaltet werden müssen. Dazu gehören auch technische Fähigkeiten, eine Kunstfertigkeit. In der Kunst gibt es ein unbewußtes, planloses Schaffen (mit irgendwie relevanten Ergebnissen) ebensowenig wie in anderen Bereichen. Bei allen bedeutenden Künstlern deren Entwicklung wir noch verfolgen können, läßt sich das Ringen um die angemessene Form des Ausdrucks beobachten.

³⁷ Die erste Inspirationstheorie der Dichtung hat Platon im *Ion* vertreten – zunächst nicht ganz ohne ironische Untertöne, die sich aber in den späteren Dialogen verlieren.

Die These (IIB) schließt zweitens Werke aus, die i.e.S. des Wortes nichts ausdrücken. Das sind zunächst Kleider, Bügeleisen und gebratene Gänse, die im Fall einer ästhetisch ansprechenden Gestaltung dem Formalismus Schwierigkeiten machten.³⁸ Problematischer ist schon der Ausschluß reiner Darstellungen, weniger im Fall von Diagrammen, Familienfotos und wissenschaftlichen Texten als etwa im Fall von Gemälden, die Personen, Städte oder Landschaften darstellen, ohne daß sie etwas i.e.S. ausdrücken. So ist z.B. Domenico Quaglios *Ansicht von Frankfurt* sicher ein gut gemaltes Bild, und es hängt ja auch im Städel in Frankfurt, aber nach einem Gehalt wird man hier wohl vergebens suchen; es vermittelt nicht mehr als eine gute Farbfotografie. In unserem Sinn ist das Bild also kein Kunstwerk. Kunstfertigkeit allein ist noch nicht Kunst. Entsprechendes gilt auch für Dürers *Großes Rasenstück* (Wien, Albertina) und seinen *Feldbasen* (ebenda). Auch das sind Zeugnisse hervorragender Kunstfertigkeit, in unserem Sinn jedoch keine Kunstwerke. Diese Beispiele zeigen, daß die Ausdruckstheorie (IIB) einen deutlich engeren Kunstbegriff ergibt als den geläufigen. Wir hoffen, im folgenden zeigen zu können, daß dieser engere Begriff prägnanter und fruchtbarer ist. Die Frage, ob Werke der abstrakten Malerei Kunstwerke im Sinn der These (IIB) sind, wollen wir erst im nächsten Kapitel diskutieren. Der Intention z.B. von W.Kandinsky und P.Mondrian nach jedenfalls sollen sie etwas Geistiges ausdrücken. Zunächst ist wiederum nur zu sagen: Wenn sie das tatsächlich tun, werden sie auch nach (IIB) nicht ausgeschlossen, tun sie es nicht, so sind sie im Sinn ihrer Autoren als mißglückt anzusehen, und dann kann man ihren Ausschluß durch die These (IIB) wohl auch verschmerzen. Auch mit symbolischem und allegorischem Ausdruck verbindet sich nicht immer ein Ausdruck i.e.S. Die Figur der *Justitia* an einem Gerichtsgebäude ist als solche noch kein Kunstwerk. Es gibt aber natürlich darstellende, symbolische und allegorische Werke, die — auch in unserem Sinn — hervorragende Kunstwerke sind. Beispiele dafür werden wir im nächsten Kapitel diskutieren.

³⁸ Man kann zwar gelegentlich sagen, die Kleidung eines Menschen sei Ausdruck seiner Persönlichkeit, aber das ist dann kein intentionaler Ausdruck und insbesondere kein Ausdruck i.e.S.

Die These (IIB) impliziert auch, daß bei allen Kunstwerken eine enge Beziehung zwischen Form und Gehalt besteht.³⁹ Das ist nun ein oft verwendetes Kriterium für Kunstwerke. Da der Gehalt nicht nur durch das Dargestellte vermittelt wird, sondern auch direkt durch die Form, spielt auch der Ausdruckswert der Form für den Kunstbegriff nach (IIB) eine wichtige Rolle, also etwa der Rhythmus für den Gehalt eines Gedichts und das Kolorit für den Gehalt eines Gemäldes.

Das erste große Problem der These (IIB) und aller Ausdruckstheorien besteht darin, ob man sagen kann, daß auch Werke der reinen Musik und der Architektur etwas ausdrücken. Das ist keineswegs offensichtlich. Wir haben vom Ausdruck i.e.S. in der Kunst bisher nur in Verbindung mit Darstellungen gesprochen, die in Architektur und Musik nur eine untergeordnete Rolle spielen. Der Begriff des Ausdrucks i.e.S. wurde zwar so allgemein erklärt, daß dieser sich nicht nur mit einer Darstellung verbindet, er wurde aber nur anhand von Fällen näher erläutert, in denen das der Fall ist. Wir wollen dieses Problem aber hier zunächst offen lassen und es erst im Abschnitt 4.5 und im Kapitel 6 erörtern.

Das zweite Hauptproblem betrifft nicht die These (IIB) selbst, sondern die Frage, wie die in ihr angegebene notwendige Bedingung zu verschärfen ist, damit sie auch als hinreichend angesehen werden kann. Offenbar ist ja nicht jeder Ausdruck i.e.S. auch ein Kunstwerk. Im Sinn der Bestimmung in 1.2 stellen auch Äußerungen wie: „Da ist der Köter schon wieder!“ oder „Ach, wäre doch schon Zahltag!“ einen Ausdruck i.e.S. dar; sie sind aber sicher keine Kunstwerke. Als zusätzliche notwendige Kriterien, die für Kunstwerke aller Gattungen gelten sollen, bieten sich wohl nur die folgenden vier an: Man könnte erstens fordern, daß ein Kunstwerk in seiner äußeren Form ästhetisch ansprechend ist, zweitens, daß es Produkt einer herausgehobenen Kunstfertigkeit ist, drittens, daß es eine kreative oder originelle Leistung darstellt, oder viertens, daß es einen bedeutsamen Gehalt hat. Jedes dieser vier Kriterien würde genügen, die beiden Gegenbeispiele zu eliminieren. Wir haben zwar gesagt, daß weder ästhetische Wirkung noch Kunstfertigkeit allein hinreichende Kriterien für Kunst sind, aber das besagt noch nicht, daß sie zusammen

³⁹ Vgl. dazu 1.2 und 1.3.

mit der Forderung des Ausdrucks i.e.S. keine solchen Kriterien ergeben. Entsprechendes gilt für die Originalität; schon Kant bemerkt, daß es auch originalen Unsinn gibt. Wir haben jedoch in 2.2 gesehen, daß nicht alle Kunst formal schön ist und daß die Gestaltung der Form im Blick auf Inhalt und Gehalt erfolgt, also vor allem diesen angemessen sein muß. Schönheit ist sicher ein Merkmal vieler Kunstwerke, aber nicht aller. Originalität kann ein Indiz für den Rang von Kunstwerken sein, aber bedeutende Kunstwerke sind nicht immer originell. Raffael hat viele Madonnen mit dem Jesuskind gemalt; alle diese Bilder sind gut bis hervorragend, aber sicher nicht alle originell. Kunstfertigkeit besteht ferner nicht nur in der Beherrschung bestimmter Techniken, sondern vor allem auch in der Fähigkeit, den jeweiligen Gehalt angemessen auszudrücken. Viele Gemälde El Grecos sind z.B. nach den Kriterien anatomisch und perspektivisch richtiger Darstellungen schlecht, aber diese Maßstäbe sind hier fehl am Platz. Es geht allein um den gelungenen Ausdruck, aber auch die Äußerung: „Da ist der Köter schon wieder!“ ist wohl zumeist ein gelungener Ausdruck.⁴⁰ Wir können aber für das folgende jedenfalls festhalten, daß der Ausdruck i.e.S. bei einem Kunstwerk gelungen sein muß. Als zusätzliches allgemeines Kriterium für Kunstwerke bleibt im übrigen nur, daß sie einen bedeutsamen Gehalt ausdrücken. Auf diese Forderung wird man nicht verzichten wollen. Es gibt auch gut geschriebene und originelle Trivalliteratur; will man sie aus dem Bereich der Kunst ausschließen, so geht das wohl nur mit inhaltlichen Kriterien. „Bedeutsam“ ist nun aber ein recht vages Wort. Bedeutsamkeit ist, wie wir in 3.4 sehen werden, auch ein wichtiges Kriterium für Rangunterschiede von Kunstwerken, und daher wird man für die Abgrenzung der Kunst von Nichtkunst, um die es hier geht, nicht zu hohe Anforderungen an sie stellen; es geht vorläufig nur um Kunst, nicht um große Kunst. Bedeutsam, so können wir zunächst sagen, ist ein nichttrivialer Gehalt und ein Gehalt, der allgemeine und nicht nur persönliche oder situationsbe-

⁴⁰ Nach B.Croce ist jeder gelungene Ausdruck schön, auch der in der Alltags- und der wissenschaftlichen Sprache. Da er den aktiven Charakter der Wahrnehmung betont, ist ihm auch eine „gelungene“ Ansicht der Natur ein schöner „Ausdruck“. Croce versucht im übrigen nicht, den künstlerischen von anderen Formen des „Ausdrucks“ abzugrenzen. — Zur Bezeichnung „gelungener Ausdruck“ vgl. a. 3.4.

dingte Relevanz hat. Der Ausdruck privater Gefühle und Idiosynkrasien ergibt also, auch wenn er gelungen ist, noch kein Kunstwerk. Auch ein allgemein relevantes Thema genügt nicht. Liebe, Leid und Tod sind z.B. sicher solche Themen, ihre Behandlung in einer Erzählung ergibt aber nur dann ein Kunstwerk, wenn sie uns diese Phänomene auf neue und eindrucksvolle Weise erlebnismäßig nahebringt. Auch für lyrische Gedichte, in denen man oft nur den Ausdruck persönlicher Gefühle und Stimmungen des Autors sieht, müssen etwas allgemein Relevantes ausdrücken, wenn sie als Kunstwerke angesehen werden sollen. Theodor Storms *Trost*:

So komme, was da kommen mag!

So lang du lebest, ist es Tag.

Und geht es in die Welt hinaus,

Wo du mir bist, bin ich zu Haus.

Ich seh dein liebes Angesicht,

Ich sehe die Schatten der Zukunft nicht.

ist zwar in der ersten Person geschrieben, drückt aber nicht nur die Liebe des Autors zu seiner Frau im Zeitpunkt der Abfassung des Gedichts aus. Das „Ich“ ist ein lyrisches Ich und Storm hat seine Empfindungen in diesem Gedicht so objektiviert, daß sein Gehalt unabhängig vom konkreten Anlaß seiner Entstehung ist. Es ist Ausdruck eines großen Gefühls, der Rolle, die ein Mensch im Leben des anderen spielen kann. Der Anspruch der Kunst auf allgemeine Relevanz beruht auf solcher Objektivierung. Sein Preis ist, daß der Künstler hinter seinem Werk zurücktritt. Das bloß Persönliche, Subjektive, Biographische hat in der Kunst keinen Platz. Die Grenzen sind allerdings fließend: Ein Buch wie Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* hat trotz seines autobiographischen Gehalts und der subjektiven, durch Erinnerung gefärbten Sicht der Dinge doch insofern eine objektive Relevanz, als es etwas Allgemeines über diese Sicht der Wirklichkeit aussagt. Die Bedeutsamkeit der Kunst hängt mit der Allgemeinheit ihres Sinns zusammen, von der z.B. Aristoteles und Hegel sprechen.⁴¹ Kunst ist zwar nicht Ausdruck universeller

⁴¹ Auch B.Croce spricht von einer Objektivität des Gehalts von Kunstwerken. Ein Ausdruck ist eine Objektivierung und er erweckt — oder drückt aus, wie es in (1929) heißt — „objektive“ Gefühle. Das sind für Croce Gefühle, die

Sachverhalte, ihre Aussagen lassen sich nicht in Gestalt genereller Urteile paraphrasieren, ein gegenständliches Kunstwerk kann aber etwas Allgemeines anhand einer besonderen Situation deutlich werden lassen. Äsops Fabel vom Hund, der ein Stück Fleisch durch einen Fluß trägt, besagt zwar nicht, daß Gier immer und überall zum Verlust des Besitzes führt — das wäre offenbar falsch —, aber sie zeigt, wie sie dazu führen kann.

Auch nach dieser Erläuterung bleibt das Wort „bedeutsam“ freilich recht vage. Wie im Fall von (körperlich) „groß“ läßt sich auch bei „bedeutsam“ der Sinn der Komparativform genauer angeben als jener des Positivs. Es ist z.B. klar, daß der Gehalt von Bruegels *Blindensturz* (Neapel, Museum Capodimonte) bedeutsamer ist als der von Jacob van Ruisdaels *Eiche an einem See mit Wasserrosen* (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen), es ist aber weniger klar, wo man die Grenze des Bedeutsamen zum nicht Bedeutsamen ziehen soll. Auch Ruisdaels Bild hat einen Gehalt: Der mächtige Stamm der abgestorbenen Eiche vor dem kraftvollen Leben der Bäume dahinter und seine Spiegelung inmitten der blühenden Wasserrosen weisen auf die Vergänglichkeit des Lebens hin, auf den Kreislauf von Werden und Vergehen. So gibt die Rede vom „bedeutsamen Gehalt“ nicht mehr an als die Richtung, in der im Bereich des Ausdrucks i.e.S. die spezifische Differenz des künstlerischen Ausdrucks zu suchen ist; sie erlaubt nicht viel mehr, als die definitive Ausgrenzung solcher trivialen Beispiele, wie wir sie oben angeführt haben.

Mit den Kriterien des gelungenen Ausdrucks und der Bedeutsamkeit des Gehalts erhält die Bezeichnung „Kunstwerk“ nun einen valuativen Sinn, den sie, wie wir schon in 3.1 sahen, auch im normalen Gebrauch hat. Ein Urteil, daß es dem Künstler in einem Werk gelungen ist, einen bestimmten Gehalt zum Ausdruck zu bringen, beruht oft auf einem Vergleich mit anderen Werken, und dem Urteil, daß ein Gehalt bedeutsam ist, liegen ebenfalls Maßstäbe zugrunde, die in der Regel nicht explizit genannt werden. Auch das trägt zu der Divergenz bei der Beurteilung bei, ob ein Werk zur Kunst zu rechnen ist oder nicht.

sich mit dem Gelingen (oder Mißlingen) geistiger Aktivitäten verbinden. Sie sind interesselos, da sie sich nicht mit Antrieben verbinden — eine Anleihe bei Kant — und insofern intersubjektiv.

Wenn wir also unsere Überlegungen zusammenfassend sagen:

III) *Ein Kunstwerk ist ein gelungener Ausdruck (i.e.S.) eines bedeutsamen Gehalts,*

so ist diese Explikation nicht sehr präzise. Sie hat aber trotzdem einen beschränkten Wert. Ihr Nutzen liegt darin, daß sie ein (notwendiges und hinreichendes) Kriterium für Kunst angibt, einen allgemeinen Kunstbegriff, wie ihn die Allgemeine Ästhetik benötigt, um generelle Aussagen über Kunst machen zu können. Wir haben gesehen, daß in der Literatur ganz verschiedenartige Konzeptionen von Kunst vertreten werden. Das zeigt, wie wichtig es ist, diese Frage zu klären. Die Beschränktheit ihres Werts liegt in der Vagheit des erklärenden Ausdrucks. Er ist aber keineswegs so vage, daß die Explikation (III) gänzlich nutzlos wäre, und nicht erlauben würde, gewisse Werke eindeutig dem Bereich der Kunstwerke zuzurechnen bzw. sie aus ihm auszuschließen. Sie ermöglicht so eine Orientierung im breiten Feld dessen, was man als „Kunst“ bezeichnet und gibt dem Kunstbegriff insbesondere schärfere Umrisse, als er sie in der normalen Sprache hat.

Die Konzeption der Kunst, wie sie in (III) formuliert wird, weist viele Berührungspunkte mit Auffassungen auf, die sich in der ästhetischen Literatur finden. Insgesamt steht sie jener von Hegel am nächsten, sofern man vom Hintergrund seiner Gesamtphilosophie absieht, auf den sich Terme wie „Begriff“, „Idee“, „Ideal“ usw. beziehen, die er auch in seiner Ästhetik verwendet. Die Formulierung (III) erinnert auch an B.Croce, freilich nur bei einem anderen Verständnis des Wortes „Ausdruck“. Für Croce war auch die Bedeutsamkeit des Gehalts kein notwendiges Kriterium für Kunst; er hat damit aber die Grenzen der Kunst zu anderen Formen eines gelungenen „Ausdrucks“ sehr stark verwischt. Endlich sei an N.Hartmann erinnert, bei dem freilich auch die ästhetisch ansprechende Wirkung ein notwendiges Kriterium für Kunstwerke ist. Unsere Konzeption ist also nicht originell, aber es kommt uns auch nur darauf an, daß sie brauchbar ist. Daß das tatsächlich der Fall ist, soll wie gesagt erst in den folgenden Kapiteln unter Bezugnahme auf einzelne Kunstgattungen und Beispiele plausibel gemacht werden.

Eine Explikation ist nicht wahr oder falsch, sondern eine Festsetzung, die mehr oder minder adäquat und mehr oder minder fruchtbar ist.⁴² Eine Begriffsanalyse wie „Ein Junggeselle ist ein unverheirateter

⁴² Vgl. dazu z.B. Kutschera (1985), §14.

Mann“ ist eine Behauptung über den Sinn des Wortes „Junggeselle“ und deshalb wahr oder falsch. (III) ist aber keine Begriffsanalyse und die ist auch nicht möglich, da das Wort „Kunstwerk“ in der normalen Sprache keinen eindeutigen und wohlbestimmten Sinn hat. (III) ist auch keine Nominaldefinition, wie „Americium“ nennen wir das chemische Element mit 95 Kernprotonen“, bei der einem Wort, das bisher keine Bedeutung hatte, kraft Festsetzung eine Bedeutung zugeordnet wird. Das Wort „Kunstwerk“ hat ja schon eine Bedeutung in der normalen Sprache, die nur präzisiert werden soll. Eine Präzisierung des Wortes muß ihm eine Bedeutung zuordnen, nach der sein Umfang weithin mit dem zusammenfällt, den es im normalen Gebrauch hat. Darin besteht die Adäquatheit der Explikation. Es wäre offenbar unsinnig und irreführend, das Wort „Kunstwerk“ so zu erklären, daß auch Elektronen Kunstwerke sind oder daß Werke der Architektur generell keine Kunstwerke sind. Innerhalb dieser Grenzen sind wir jedoch frei, wie wir den Umfang des Prädikats bestimmen, treffen also eine Festsetzung. Sie muß freilich so erfolgen, daß ihm ein systematisch fruchtbarer Begriff zugeordnet wird. Dazu gehört, daß das Wort einen im intendierten Anwendungsbereich hinreichend präzisen Sinn hat und daß sich damit in diesem Bereich wichtige Unterscheidungen machen und generelle Aussagen einfach formulieren lassen. Exakte generelle Kriterien für systematische Fruchtbarkeit gibt es nicht, ich hoffe aber, daß sie in unserem Fall im folgenden deutlich wird. Die beiden Forderungen der Adäquatheit und der systematischen Fruchtbarkeit stehen oft im Widerstreit miteinander. Aus Gründen der systematischen Fruchtbarkeit bezeichnet man z.B. in der Biologie im klaren Gegensatz zum normalen Sprachgebrauch die Wale nicht als „Fische“. Ähnlich wird die Fruchtbarkeit unserer Explikation teilweise auf Kosten ihrer Adäquatheit erreicht: Es gibt Werke wie den Dürerschen *Feldhasen*, die nach allgemeiner Überzeugung bedeutende Kunstwerke sind, sich aber nicht durch einen bedeutsamen Gehalt auszeichnen, und ihre Zahl ist nicht gering, wie sich noch zeigen wird. In dieser vergleichsweise engen Begrenzung liegt das Hauptproblem der Explikation. Ich glaube aber, daß dieser Mangel durch die Fruchtbarkeit des angegebenen Begriffs aufgewogen wird, und man kann jedenfalls nicht sagen, die Explikation sei schlechthin inadäquat: Sie schließt all das aus, was man gewöhnlich nicht als Kunstwerk bezeichnet und jedenfalls einen großen Teil der Werke ein, die nach allgemeiner Überzeugung bedeu-

tende Kunstwerke sind. Im übrigen ist eine Explikation wie gesagt keine Behauptung, sondern ein Vorschlag für den Gebrauch eines Wortes in einem wissenschaftlichen Kontext, und es bleibt jedem unbenommen, einen besseren zu machen.

3.3 Zur Ontologie der Kunstwerke

Zum Stichwort „Ontologie der Kunst“ gibt es eine Fülle von Arbeiten.¹ In ihnen geht es vor allem um zwei Fragen:

1. Sind Kunstwerke physische Gegenstände?
2. Unter welche logischen Kategorien fallen Kunstwerke; was für eine Art von Gegenstand ist z.B. ein Gedicht, ein Drama, ein Tanz, eine Sonate?

Beide Fragen hängen eng miteinander zusammen, so daß wir sie auch zusammen behandeln wollen. Wir gehen zunächst auf die These ein, Kunstwerke seien physische Gegenstände – das Wort „Gegenstand“ soll dabei wieder in dem weiteren Sinn verstanden werden, von dem schon in 1.1 die Rede war. Wir wollen sie hier als *physixistische These* bezeichnen. Sie ist mit allen in 3.1 und 3.2 referierten Kunsttheorien verträglich.

Werke der bildenden Kunst sind für den Physizisten wie für das normale Verständnis physische *Dinge*. Ein Gemälde ist eine bemalte Leinwand, eine Skulptur ist ein physisches Objekt, das z.B. aus Marmor oder Bronze besteht, ein Werk der Architektur ist ein Gebilde aus Materialien wie Holz und Stein, das sich an einem bestimmten Ort befindet. Neben den Originalwerken gibt es Kopien, Reproduktionen und Abbildungen. Obwohl man aber z.B. von einer Abbildung auch sagt, das sei die *Sixtinische Madonna* von Raffael, meint man damit nicht, die Abbildung sei mit dem Original identisch, sondern nur, das abgebildete Gemälde sei die *Sixtinische Madonna*.

Bei Werken der Dichtung wird die Sache etwas komplizierter. Ein Gedicht wäre als physisches Ding ein graphisches Gebilde, eine Folge von gedruckten Buchstaben auf einem Blatt Papier, oder ein phonetischer Vorgang, eine Folge von Lauten. Dasselbe Gedicht steht aber in vielen Büchern und wird zu verschiedenen Zeiten und

¹ Vgl. z.B. Margolis (1959), Ingarden (1962), Wollheim (1968), Ziff (1951) und Beardsley (1958), §§ 2–4.

an verschiedenen Orten vorgetragen. Keines dieser physischen Dinge oder Vorgänge ist also das Gedicht, sondern sie sind nur Vorkommnisse des Gedichts. Das Gedicht selbst ist der gemeinsame *Typ* all dieser Vorkommnisse. Ein Wort ist zunächst der gemeinsame *Typ* von Lautfolgen, durch die es phonetisch realisiert wird. Da man den *Typ* seiner graphischen Realisierung als Anweisung zur Produktion der entsprechenden Lautfolge auffassen kann, lassen sich graphische wie phonetische Realisierungen des Wortes als Vorkommnisse desselben (als Lautfolgetyp verstandenen) Wortes auffassen. Entsprechendes gilt für Sätze und Texte. Ein Werk der Dichtung kann man also physizistisch als die gemeinsame (phonetische) Form all seiner gedruckten oder gesprochenen Realisierungen ansehen. Ein solcher *Typ* ist zwar als Klasse kein physisches *Ding*, als gemeinsame Form physischer Objekte kann man ihn aber als physischen *Gegenstand* bezeichnen. Für Übersetzungen eines solchen Werks gilt Entsprechendes wie für Reproduktionen im Fall der bildenden Kunst. Wir sagen zwar z.B. von der Voßschen Übersetzung, das sei Homers *Ilias*, aber wir gebrauchen dabei das Wort „ist“ wieder in einem weiteren Sinn, hier im Sinn von „ist eine Übersetzung von“; eine Identität von Original und Übersetzung wird damit nicht impliziert.

Bei Dramen gibt es neben dem Text auch noch verschiedene Inszenierungen und Aufführungen. Die Aufführung eines Dramas ist im Sinn des Physizismus ein physischer Vorgang, die raum-zeitlich bestimmte Aktion der Schauspieler auf der Bühne. Eine Inszenierung ist ein *Typ* von Aufführungen. Ein Drama ist nicht primär ein Text, ein Werk der Literatur, sondern ein Schauspiel, dem der Text mit seinen Dialogen und Regieanweisungen zugrunde liegt. Daher kann man das Drama als allgemeinen *Typ* seiner Aufführungen ansehen, während die verschiedenen Inszenierungen speziellere Typen seiner Aufführung darstellen. Die Abgrenzung kann dabei im Einzelfall problematisch sein. Es gibt ja nicht nur werkgetreue Inszenierungen, sondern auch solche, die den Text nur als Vorlage benützen und das Drama mehr oder minder stark verfremden, so daß man z.B. im Zweifel sein kann, ob man eine Inszenierung mit dem Titel „Hamlet“ noch als Inszenierung der Shakespeareschen Tragödie ansehen soll. Ein logisches Problem liegt darin aber jedenfalls nicht. Der erste Buchstabe unseres Alphabets (als *Typ*) kommt als Groß- und Kleinbuchstabe vor, in deutscher und lateinischer Schreibschrift, in verschiedenen Drucktypen (Fraktur, Petit, kursiv, halbfett etc.). All das

sind speziellere Typen von Vorkommnissen dieses Buchstabens, die sich erheblich von einander unterscheiden, und auch die Vorkommnisse des kleinen *a* in lateinischer Schreibschrift können erheblich von einander abweichen. Dabei gibt es keine scharfen Kriterien, wann ein Kringel noch ein *a* ist. Ebenso gibt es keine scharfen Kriterien dafür, wann eine Aufführung noch eine Realisierung einer bestimmten Inszenierung ist (es kann ja z.B. alles mögliche schief gehen, die Schauspieler können die Intentionen des Regisseurs verfehlen etc.), oder wann eine Inszenierung noch eine solche von Shakespeares *Hamlet* ist.

Entsprechendes gilt, *mutatis mutandis*, für musikalische Werke. Auch hier handelt es sich um Formen von Aufführungen. Eine Sinfonie ist also nach physizistischer Auffassung eine Form von raum-zeitlich lokalisierten akustischen Vorgängen. Die Partitur ist nicht die Sinfonie, sondern eine Anweisung zu ihrer musikalischen Realisierung.

Der physizistischen Antwort auf die erste der beiden eingangs formulierten Fragen steht die *idealistische* gegenüber, nach der Kunstwerke nicht physische, sondern mentale Gegenstände sind. Wir haben diese Auffassung schon in 2.1 für den allgemeineren Fall ästhetischer Gegenstände besprochen. Neben dem schon dort angeführten und kritisierten Argument für diese Position seien hier zwei weitere erwähnt. Beide richten sich gegen den Physizismus. Das erste beruht auf einem schlichten Kategoriefehler: Man deutet seine These so, daß Kunstwerke danach physische *Dinge* sind, und zeigt dann, daß das für Gedichte, Dramen und Musikwerke nicht gilt, da man von ihnen z.B. nicht behaupten kann, sie befänden sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort. Also, schließt man, sind Kunstwerke nichts Physisches.² Das ist so, als wenn man sagen würde, Masse als solche sei nichts, was an einem bestimmten Ort vorfindlich wäre, also nichts Physisches.

Das zweite, wichtigere Argument gegen den Physizismus besteht darin, daß wir über Kunstwerke nicht nur als physische Gegenstände sprechen. Ein gegenständliches Gemälde ist z.B. nicht nur eine bemalte Leinwand, sondern eine Darstellung. Wir reden von der

² So z.B. Beardsley in (1958), S.32.

Tiefe des Raums, der Bewegung der Figuren, von Beleuchtung, Stimmung und Atmosphäre. All das kann man aber nicht der bemalten Leinwand zusprechen, sondern nur dem Dargestellten. Ebenso befaßt sich eine Kritik eines Dramas nicht nur mit dem Text oder den Aktionen der Schauspieler, sondern mit dem Charakter der Figuren, ihren Zielen und Konflikten, mit der Entwicklung der Handlung, und all das ist ebenfalls nichts Physisches.

Nun wäre aber erstens eine Widerlegung des Physizismus noch kein Beweis des Idealismus, denn neben diesen beiden Konzeptionen sind auch noch andere möglich: Sind Kunstwerke nicht rein physische Gegenstände, so sind sie deswegen noch keine rein mentalen Gegenstände. Idealisten meinen jedoch, die Deutung eines gegenständlichen Gemäldes im Sinn der Darstellung von etwas und die Interpretation der Charaktere und Vorgänge in einem Drama seien geistige Leistungen des Betrachters, die interpretierten Werke also etwas Geistiges. So richtig aber der Hinweis auf die Abhängigkeit der Urteile über Kunstwerke von ihrer Interpretation ist, so absurd ist diese Konsequenz. Ein interpretiertes Gemälde ist kein geistiges Gemälde, es hat denselben ontologischen Status wie das uninterpretierte Gemälde. Aus physischen Wolken werden ja auch nicht dadurch geistige Wolken, daß man sie als Vorboten eines Gewitters deutet. Das interpretierte Werk wird durch die Interpretation nicht zu einem anderen Objekt. Es gibt nur ein Werk mit Namen „Hamlet“ von Shakespeare, nicht ebensoviele Werke wie es Interpretationen davon gibt.

Der Hinweis, daß viele Aussagen über Kunstwerke sich nicht nur auf ihre physische Form beziehen, sondern auf das, was sie ausdrücken, ist ferner noch kein Argument gegen den Physizismus. Auch ein Wort ist ein physischer Gegenstand (ein Typ von Lautfolgen), der eine bestimmte Bedeutung hat, die nichts Physisches ist. Neben Aussagen über Wörter als physische Gegenstände, wie z.B. „Das Wort „Abend“ besteht aus fünf Buchstaben“, gibt es auch solche, deren Geltung von ihrer Bedeutung, von ihrer Interpretation in der Sprache abhängt. So sagen wir z.B., ein Wort sei ein biologischer Term, es sei treffend oder obszön. Und wenn man sagt: „Du sprachst ein großes Wort gelassen aus“, so meint man nicht, der andere habe ein groß geschriebenes oder langes Wort gelassen ausgesprochen. Derartige Aussagen lassen sich aber immer in solche über Wörter als physische Gegenstände übersetzen.³ Statt „Dieses Wort

³ Ähnlich argumentiert P.Ziff in (1951).

ist ein biologischer Term“ können wir z.B. sagen: „Dieses Wort drückt bei seiner normalen Interpretation in der deutschen Sprache einen biologischen Begriff aus“. Ebenso sprechen wir über Kunstwerke sowohl als physische Gegenstände wie auch als Gegenstände mit einem bestimmten Inhalt oder Gehalt. Im ersteren Sinn sagen wir z.B., ein Gemälde hänge in einem bestimmten Raum eines bestimmten Museums oder es wiege 50 kg. Im letzteren Sinn sagen wir, es sei stimmungsvoll oder es sei ein Stilleben. Diese Aussagen lassen sich wieder übersetzen in solche über das Gemälde als physisches Objekt: Statt „Dieses Gemälde ist ein Stilleben“ kann man sagen „Es stellt bei der üblichen perspektivischen Interpretation ein Stilleben dar“. Wie im Satz „Das Wort „Wirbeltier“ ist ein zoologischer Term“ kann man dabei die explizite Bezugnahme auf eine bestimmte Interpretation auch weglassen, wenn es sich um eine normale oder allgemein anerkannte Interpretation handelt. Es gibt auch Aussagen über Kunstwerke, die sich sowohl auf deren Form wie ihren Inhalt oder Gehalt beziehen. Wenn wir sagen, ein Gedicht sei stimmungsvoll, so ist das keine Aussage, die sich allein auf die Form oder allein auf den Gehalt bezieht, denn sowohl der Rhythmus wie die Gedanken und Bilder tragen zum Stimmungswert bei. Der Physizismus impliziert aber weder, daß Aussagen über Kunstwerke entweder bloß die Form oder bloß den Inhalt betreffen, noch daß sie sich aus solchen Aussagen zusammensetzen.

Der Physizismus hat den Vorteil, daß man wie üblich von ein und demselben Kunstwerk reden kann, selbst wenn es in verschiedenen Interpretationen Verschiedenes ausdrückt. Goethes Gedicht *Der Bräutigam* ist z.B. sowohl als Ausdruck der freudigen Lebensstimmung eines Bräutigams interpretiert worden wie als Totenklage um die verlorene Braut.⁴ Bei diesen Interpretationen hat es verschiedene Stimmungswerte. Nehmen wir einmal an, beide Interpretationen seien gleich gut begründet und verbreitet. Dann würde man trotzdem nicht sagen, es gäbe zwei Goethesche Gedichte mit diesem Titel und das eine sei Ausdruck der Lebensbejahung, das andere hingegen eine Totenklage. In physizistischem Sinn würde man sagen, es sei bei der einen Interpretation das eine, bei der anderen das andere. Ein Idealist, für den es ein Gedicht nur als interpretiertes Gedicht gibt, müßte

⁴ Vgl. dazu 5.2.

dagegen von zwei Gedichten reden. Die gleiche Konsequenz würde sich ergeben wenn man Kunstwerke als Einheit aus Form und Inhalt bzw. Gehalt auffassen würde. Man sieht ja auch oft Wörter als Einheiten von phonetischer Gestalt und Bedeutung an ⁵, muß dann aber sagen, daß das Wort „Schloß“ im Sinne eines Gebäudes vom Wort „Schloß“ im Sinne eines Verschlusses verschieden ist. Die These vom Kunstwerk als Einheit von Form und Inhalt bzw. Gehalt ließe sich im Fall des Goetheschen Gedichts nur dann mit der Behauptung vereinbaren, es gebe nur ein Gedicht, wenn man annehmen würde, es gebe immer genau eine *richtige* Interpretation eines Kunstwerks, und sich auf diese richtige Interpretation beziehe. Diese Ansicht ist zwar attraktiv und liegt auch der Tätigkeit des Interpreten zumindest als Arbeitshypothese zugrunde, man braucht sich jedoch im Zusammenhang der Ontologie der Kunst damit nicht zu belasten. Der Physizismus benötigt sie nicht und ist ebenso brauchbar. Man darf ihn nur nicht so mißverstehen, daß Kunstwerke nur physikalische Eigenschaften haben oder daß nur ihre physikalischen Eigenschaften für die Kunstkritik relevant sind: Physische Gegenstände sind nicht solche, die nur physikalische Eigenschaften haben. Ein Bergkristall ist z.B. sicherlich ein physisches Objekt, seine Eigenschaft, von Herrn Meier als Prunkstück seiner Mineraliensammlung angesehen zu werden, ist aber keine physikalische Eigenschaft. Ein derartig enger Physizismus ist meines Wissens aber auch nie vertreten worden.⁶

3.4 Kriterien für den Rang von Kunstwerken

Die Frage, ob es möglich ist, den Rang von Kunstwerken objektiv zu beurteilen, und wenn ja, auf welche Kriterien sich solche Urteile

⁵ Technisch gesprochen wäre ein Wort danach ein geordnetes Paar, bestehend aus seiner phonetischen Form und seiner Bedeutung.

⁶ Verschiedene Autoren, wie z.B. K. Huber in (1954), haben gesagt, ein Musikwerk sei nichts Physisches, weil schon sein Material, das Tonsystem, nicht auf physikalisch-akustischen Relationen beruht, sondern auf Ton- und Konsonanzempfindungen. Melodien und Harmonien bestehen aber aus Tönen, nicht aus Tonempfindungen, und Töne sind etwas Physisches. Akkorde und Tonfolgen bleiben auch dann etwas Physisches, wenn ihre Komposition sich nach dem Tonerleben richtet.

stützen können, ist in der Ästhetik heftig umstritten. Vielfach wird behauptet, solche Werturteile seien rein subjektiv — gut sei in der Kunst für jedermann einfach das, was ihm gefällt — und hätten daher in der Ästhetik und den Kunstwissenschaften keinen Platz. C.J.Ducasse spricht für viele, wenn er sagt: "[There] is a realm where each individual is absolute monarch, though of himself alone, and that is the realm of aesthetic values".¹ Bei Ducasse ergibt sich diese These aus seinem subjektivistischen Ansatz. Andere Autoren wenden sich mit anderen Argumenten gegen die Annahme von Rangkriterien für Kunstwerke. Da wir auf sie jedoch schon in 2.4 eingegangen sind, brauchen wir das hier nicht zu wiederholen. Kunstgeschichte und Kunstkritik kommen jedenfalls nicht ohne Werturteile aus, denn jede Geschichtsschreibung einer Kunstgattung muß eine Auswahl aus der großen Zahl der Werke treffen, muß das Bedeutende vom Unbedeutenden trennen, und solche impliziten Werturteile sind keineswegs harmloser als explizite. Kunstkritik will ferner auch gerade das aufweisen, was an einem Werk gut und bedeutend ist. Es ist also Aufgabe der Ästhetik, die Grundlagen solcher Werturteile zu diskutieren.

Klassifikatorische Aussagen über den Rang von Kunstwerken, also solche, die besagen, ein Werk sei gut oder schlecht, sind weniger informativ als komparative Urteile, die beinhalten, daß ein Werk besser oder ebenso gut ist wie ein anderes. Ebenso liefern komparative Aussagen über die Körpergröße eines Menschen genauere Informationen als klassifikatorische, die ihn nur als groß oder klein bezeichnen. Klassifikatorische Aussagen sind auch vager als komparative, wenn die Grenze zwischen positiver und negativer Qualität nicht explizit angegeben wird, also z.B. nicht gesagt wird, groß seien alle Menschen, die mindestens so groß sind wie eine bestimmte Person. Solche Vergleichsobjekte werden aber bei klassifikatorischen Aussagen über den Rang von Kunstwerken nicht angegeben. Es wäre nun illusorisch, Kriterien für den Rang von Kunstwerken angeben zu wollen, die eine lineare Ordnung definieren, so daß man danach für zwei beliebige Kunstwerke *X* und *Y* immer sagen könnte, *X* sei besser, schlechter oder ebenso gut wie *Y*. Michelangelos *Jüngstes*

¹ Ducasse (1929), S.288. H.Jantzen sagt in (1957), S.16: „Qualität wird nicht analysiert ..., sondern durch ein Bekenntnis entschieden“ — gibt dann aber doch Rangkriterien an.

Gericht läßt sich kaum mit der Kathedrale von Reims vergleichen. In der Regel sind genauere Vergleiche nur zwischen Kunstwerken der gleichen Art möglich, etwa zwischen zwei Gemälden desselben Stils und verwandter Thematik. Konkretere Rangkriterien sind insbesondere gattungsspezifisch, so daß man im Rahmen der allgemeinen Ästhetik nur einige pauschale Gesichtspunkte für die Bewertung von Kunstwerken angeben kann. Ferner gibt es verschiedene Kriterien für den Rang von Kunstwerken, die sich schlecht in einen umfassenden Maßstab integrieren lassen, weil sich die Wertbegriffe, die sie jeweils definieren, nicht metrisieren und dann gewichten lassen.² Es kann sich also eine mehrdimensionale Ordnung ergeben.³ Endlich darf man im Fall ästhetischer Urteile nicht damit rechnen, daß Kriterien für den Rang von Kunstwerken immer streng allgemeine hinreichende oder notwendige Bedingungen sind; es können auch Indizien im Sinne von 2.4 sein. Aus alldem ergibt sich, daß man in der allgemeinen Ästhetik nur wenige und wenig präzise Rangkriterien angeben kann. Sie können nicht viel mehr leisten, als generelle Aspekte anzugeben, unter denen – bei Einbeziehung von speziellen Gesichtspunkten, die sich aus Gattung und Stil des Werks ergeben – sein Rang zu beurteilen ist.

Welche Kriterien man für den Rang von Kunstwerken anerkennt, hängt natürlich von der Konzeption der Kunst ab, von der man ausgeht. Für eine formalistische Kunsttheorie sind es Kriterien für den ästhetischen Wert der Form i.e.S., für eine Darstellungstheorie Kriterien, die den Gegenstand und die Darstellungsweise betreffen, sowie das Verhältnis von Form und Inhalt. Wir haben uns in 3.2 für eine Ausdruckstheorie i.e.S. der Kunst entschieden. Sie soll im folgenden den Maßstab für die Auswahl von Rangkriterien bilden, und es wird sich zeigen, daß sich aus ihr schon die wichtigsten Kriterien ergeben. Nach dieser Ausdruckstheorie stehen Darstellung und Form im Dienst des Ausdrucks i.e.S., so daß sich die entscheidenden Rangkriterien erstens auf den Gehalt beziehen und zweitens auf die Angemessenheit von Darstellung und Form für die Vermittlung des Gehalts. Kriterien, die unabhängig vom Gehalt Form und Inhalt betreffen, sind dagegen von untergeordneter Bedeutung. Wir wollen

² Vgl. dazu die Diskussion dieses Problems für moralische Werte in Kutschera (1982), 2.6 (S.82f).

³ Das meint auch N.Goodman in (1968).

hier zunächst nur darstellende Kunstwerke erörtern. Die Übertragung der Gedanken auf Werke nichtdarstellender Kunst, speziell auf solche der Architektur und Musik diskutieren wir erst in den folgenden Kapiteln, da wir dort zunächst einmal zu untersuchen haben, ob sie sich überhaupt als Ausdruck i.e.S. bezeichnen lassen. Die Kriterien, die in der Literatur vorgeschlagen worden sind, lassen sich meist nicht ohne zusätzliche Differenzierungen auf unsere Ausdruckstheorie der Kunst übertragen, da in der Regel nicht zwischen Darstellung und Ausdruck i.e.S. unterschieden wird.

Wir gehen zunächst auf Rangkriterien ein, die den *Gehalt* betreffen. Ein erstes Kriterium, das in der Tradition – z.B. bei Hegel – eine wichtige Rolle spielt, ist die *Bedeutung des Themas*. Baumgarten spricht von der *Größe (magnitudo)* des Stoffes. Als Thema könnte man zunächst einfach den Gegenstand ansehen. Der Gegenstand eines bedeutenden Kunstwerks ist aber nicht immer bedeutend. Das fiktive Schicksal der fiktiven Person Hamlet als solches ist bedeutungslos. Es wird erst dadurch relevant, daß Shakespeare an ihm etwas Allgemeineres aufzeigt, etwas „mehr Philosophisches“, wie Aristoteles sagt, das nicht bloß fiktiv ist: das Schicksal eines edlen Charakters, dem eine Tat auferlegt wird, zu der er von seiner Veranlagung her nicht fähig ist.⁴ Dieses Allgemeinere, Nichtfiktive, das durch die Darstellung in fiktiver Konkretisierung anschaulich vorgestellt wird, wäre hier als „Thema“ zu bezeichnen. Generell wäre der Begriff des Themas etwa so zu bestimmen: Der Gegenstand eines Kunstwerks ist das, was es darstellt. Als Gehalt haben wir die Erlebnisperspektive bezeichnet, die emotionale oder geistige Bedeutung, in der der Gegenstand präsentiert wird. Der Gehalt wird im normalen Sinn des Wortes nicht ausgesagt; er bildet nicht den Inhalt einer Aussage über den Gegenstand, keine Proposition. Da er aber den Gegenstand charakterisiert (durch die Beleuchtung, in der er ihn zeigt), nennt man in einem weiteren Sinn des Wortes die Vermittlung des Gehalts bzw. diesen selbst auch die „Aussage“ des Werkes.⁵ Das ist solange unproblematisch, als man sich des Unterschieds solcher „Aussagen“ von Behauptungen bewußt bleibt. Auch wir wollen so verfahren, dabei aber das Wort immer in Anführungszeichen setzen.

⁴ Vgl. dazu 5.4.

⁵ Mit dem Wort „Aussage“ bezeichnet man ja ebenfalls sowohl Behauptungssätze wie das, was sie beinhalten, d.h. Propositionen.

Das *Thema* eines Kunstwerks wäre dann das, wovon die „Aussage“ handelt. Das ist sicherlich nicht sehr präzise — wir haben schon früher gesehen, daß es auch schwierig ist, genau festzulegen, worüber ein Satz spricht —, aber es zeigt jedenfalls die Richtung an: In der Bedeutungsperspektive werden die fiktiven Begebenheiten im *Hamlet* transparent auf eine Form menschlichen Schicksals, auf sie bezieht sich der Gehalt, um sie geht es in der „Aussage“. Bei nichtfiktiven Gegenständen — wir sehen hier auch mythologische Ereignisse und Gestalten als nichtfiktiv an — fallen Thema und Gegenstand zusammen. Das Thema von Bruegels *Aufstieg zum Kalvarienberg* ist sein Gegenstand: Die Kreuztragung. Als heilsgeschichtlicher Vorgang hat er von sich aus eine Bedeutung, er veranschaulicht nicht nur etwas. Die „Aussage“ des Bildes bezieht sich auf den Vorgang selbst.

Nach dem Kriterium der Bedeutung des Themas hat z.B. W. Raabes *Schüdderump*, in dem es um die Ohnmacht des Edlen gegenüber dem Gemeinen geht, einen höheren Rang als seine Erzählung *Wunnigel*, eine Charakterstudie eines alten Kindes, und der *Poseidon vom Kap Artemision* (Athen, Nationalmuseum) hat als Ausdruck von Glanz und Macht des Göttlichen einen höheren Rang als die *Trunkene Alte* des Myron (München, Glyptothek). Es ist aber schwierig, allgemeine Aussagen darüber zu machen, wann ein Thema bedeutender ist als ein anderes. Wir haben schon in 3.2 bei der Erörterung der Frage, was bedeutsame Gehalte sind, auf die allgemeine Relevanz hingewiesen. Bedeutend ist ein Thema also nur, wenn es allgemeine, nicht nur persönliche Bedeutung hat. Wir wollen hier auch nicht versuchen, diesen Begriff der Bedeutung näher zu erläutern; er ist sicher vage, aber deshalb doch nicht völlig nutzlos, denn in vielen Einzelfällen ist ein Vergleich zwischen den Bedeutungen der Themen zweier Kunstwerke unproblematisch.

Die Bedeutung des Themas ist ein Kriterium, das heute kaum mehr diskutiert wird. Das liegt zunächst daran, daß man Kriterien als hinreichende oder notwendige Bedingungen ansieht und dann zurecht darauf hinweisen kann, daß eine große Bedeutung des Themas weder hinreichend noch notwendig ist für gute Kunstwerke. Ein Kunstwerk mit einem bescheidenen Thema, z.B. ein Stilleben, kann sehr viel besser sein als eines mit einem anspruchsvollen Thema, wie z.B. ein Bild der Auferstehung. Das wäre nun noch kein Argument gegen die Bedeutung des Themas als Indiz für den Rang von

Kunstwerken, es kommt aber weniger auf die Bedeutung des Themas an, als auf die Relevanz der „Aussage“, die darüber gemacht wird. Die hängt zwar auch von der Bedeutung des Themas ab — über etwas Unbedeutendes läßt sich nicht viel Relevantes sagen —, wird durch sie allein aber noch nicht bestimmt. Bevor wir auf dieses Kriterium eingehen, seien noch zwei weitere von Baumgarten erwähnt.

Für Baumgarten ist auch die *Fülle* (*ubertas*) ein Kriterium für den Rang von Kunstwerken. Im Bereich der Dichtung, auf die er vor allem abzielt, ist damit der Reichtum des Stoffes, der Gedanken, Argumente und Vergleiche gemeint. Auf die Darstellung bezogen wäre darunter die Komplexität des Gegenstands zu verstehen. Shakespeare stellt z.B. im *Hamlet* nicht nur die Person des Hamlet dar und sein Tun und Leiden, sondern eine Vielfalt verschiedener Charaktere, ihre Schicksale, ihre Verhältnisse zueinander; mit der Haupthandlung sind Nebenhandlungen verbunden, die in einer Folge von dichten Szenen entwickelt werden, die (wie z.B. der Auftrag von Polonius an Reynaldo in II.1) nicht immer der Entwicklung des zentralen Geschehens dienen. Der Rang eines Kunstwerks hängt aber offenbar nicht davon ab, daß es im quantitativen Sinn viel darstellt. Ein Drama wird nicht dadurch besser, daß mehr Personen auftreten oder mehr Begebenheiten berichtet werden; ein Stilleben wird nicht besser, wenn es mehr Gegenstände darstellt. Auf den Gehalt bezogen würde das Kriterium der Fülle zunächst besagen, daß er begrifflich unausschöpfbar ist. Das gilt jedoch für alle Gehalte und ist schon im Begriff des Ausdrucks i.e.S. enthalten. Man kann aber doch sagen, daß sich verschiedene „Aussagen“ in ihrer Fülle unterscheiden, und diese Fülle im Reichtum der Thematik sehen. Wie wir von *dem* Gegenstand eines Gemäldes reden, trotzdem aber sagen können, es stelle viele Gegenstände dar⁶, so kann man auch von *dem* Thema eines Werkes reden, obwohl darin viele Themen angesprochen werden. Im *Hamlet* spielen z.B. auch Melancholie, Tod, Liebe, Freundschaft, Treue, Verrat, Machtgier und Schauspielkunst eine Rolle. All das zählt zur *Thematik* des Werkes, zu seinem Gehalt und macht das aus, was man als *Dichte* dieses Dramas bezeichnet. Dieses Wort impliziert zugleich, daß die Einzelthemen nicht unverbunden bleiben, sondern

⁶ Vgl. dazu die Bemerkungen zu Rubens *Urteil des Paris* in 1.3.

zu einem Gewebe verknüpft sind. Fülle ist eine der beiden Komponenten im Ideal der Einheit in der Mannigfaltigkeit.⁷

Die verbundene Fülle, die Dichte eines Werks trägt zu seiner *Lebendigkeit* bei. Die Lebendigkeit (*vita*) einer Vorstellung besteht nach Baumgarten in der emotionalen Wirkung, die sie auf uns hat.⁸ Wenn man das auf den Ausdruck überträgt, kann man sagen: Ein Kunstwerk ist um so lebendiger, je stärker es uns erlebnismäßig anspricht und unsere innere Beteiligung hervorruft. Lebendigkeit hängt somit von der Relevanz des Gehalts ab. Diese Relevanz muß aber anschaulich-erlebnismäßig deutlich werden. Anschaulich ist insbesondere das Konkrete, das viele Bestimmungen aufweist. Typenhafte Charaktere auf der Bühne (der Geizige, der Intrigant, der Tugendhafte) bleiben unlebendig, es fehlt ihnen die Vielschichtigkeit, die konkrete Charaktere auszeichnet. Lebendig ist aber nicht nur das Konkrete, auch Darstellungen mit einem hohen Grad von Abstraktion wie das *Gerokreuz* im Kölner Dom oder byzantinische Mosaik e können lebendig sein, eine starke erlebnismäßige Wirkung haben.

Die Fülle der Thematik ist kein generelles Kriterium des Rangs. Sie ist z.B. für epische Dichtung wichtiger als für dramatische, und die Fülle von Gemälden oder gar Plastiken ist nicht mit jener von Erzählungen vergleichbar. Auf dem Isenheimer Altar Grünewalds ist die Thematik der *Geburt Christi* zweifellos reicher als jene der *Auferstehung*, ohne daß man sagen könnte, das erstere Bild habe einen höheren Rang als das letztere.⁹ Es hängt auch vom Thema ab, wie weit eine Fülle der Darstellung oder Thematik angemessen ist.

Ein entscheidendes Kriterium für den Wert einer Aussage ist ihre *Wahrheit*. Kann man auch von der Wahrheit einer „Aussage“

⁷ Zu Fülle vgl. auch den Aufsatz „Das Lebendige im Kunstwerk“ (1957), Abs.3 in Weidlé (1981).

⁸ Beardsley spricht in (1958), §24 von der „Intensität“ eines Werkes, betont aber, nicht jede Art von Intensität sei positiv zu bewerten, z.B. nicht Sentimentalität oder Vulgarität.

⁹ Der Reichtum der Thematik der *Geburt Christi* ist nicht mit dem Reichtum der Darstellung zu verwechseln. Er liegt vielmehr darin, daß verschiedene Themen angesprochen werden — die drei Geburten Jesu (sein Hervorgehen aus dem Vater, aus der spirituellen Vermählung Marias mit dem Geist und seine leibliche Geburt), die Mariensymbolik (der *hortus conclusus* als Symbol der Jungfräulichkeit), der Tempel Gottes, der sich auf die Erde herabsenkt.

sprechen und ist auch sie ein Kriterium für den Rang von Kunstwerken? Das ist in der Literatur wiederum umstritten, wobei allerdings in der Regel nicht zwischen einer Wahrheit der Darstellung und einer des Ausdrucks i.e.S. unterschieden wird.¹⁰ In der Diskussion ging es zunächst um den Wahrheitsgehalt expliziter dichterischer Aussagen. Platon hat in den frühen Dialogen und im *Staat* Dichtung diesbezüglich mit demselben Maßstab gemessen wie Philosophie und Wissenschaft.¹¹ Dabei schnitt sie natürlich schlecht ab. Man wird kaum behaupten wollen, daß z.B. die Aussagen der *Ilias* über die Kämpfe vor Troja, die Bewaffnung der Helden und ihre Reden historisch getreu sind. Der dichterische Wert des Epos hängt davon aber offenbar auch nicht ab. Oder um ein moderneres Beispiel zu nehmen: Niemand, der Fontanes *Effie Briest* liest, glaubt, es handle sich um die Beschreibung von Menschen, die tatsächlich gelebt, und um Geschehnisse, die sich tatsächlich ereignet haben. In diesem Sinn ist also die Erzählung unwahr, aber diese Art von Wahrheit ist für Dichtung irrelevant. Man hat daher oft gesagt, Dichtung beschreibe nicht die tatsächliche Welt, sondern schaffe eine fiktive, und für solche Phantasieprodukte sei Wahrheit kein Maßstab.¹² So einfach ist die Sache aber nicht. Personen und Handlung mögen erfunden sein, aber was sollte eine rein fiktive Welt für ein Interesse haben? Sicher, auch das Spiel der Phantasie kann Spaß machen, aber eine tiefere Relevanz hätte Dichtung dann kaum. Fontanes Roman ist zudem zeitkritisch: Er spricht also nicht einfach von einer anderen Welt, sondern zeigt die realen Zustände im Spiegel eines fiktiven Geschehens. Dieses Geschehen ist insofern realistisch als es durchaus möglich gewesen wäre, daß es sich so ereignet hätte. Die Charaktere, ihre Anschauung, ihre Umgebung, die sozialen Verhältnisse passen

¹⁰ Vgl. dazu z.B. A.Isenberg (1954), R.K.Elliott (1967), R.W.Hepburn (1972), N.Hartmann (1953), Kap.22–25, J.Hospers (1958) und (1966), T.M.Greene (1940) und J.Stolnitz (1960), Kap.12.

¹¹ Platon spricht im *Staat* (607b) von einem „alten Streit zwischen Dichtung und Philosophie“. Dieser Streit betraf speziell Aussagen über die Götter, die Kosmogonie und das rechte Leben. Er wirft der Dichtung vor, über kein echtes, d.h. begründetes Wissen zu verfügen, sich statt mit dem (allein geistig erfaßbaren) wahren Sein nur mit der Welt des Scheins zu beschäftigen und so lediglich auf die niedrigeren Seelenkräfte, auf Sinne und Gefühl zu wirken.

¹² So z.B. Danto in (1966).

in die Zeit, sie sind uns aus der Zeit verständlich und die Erzählung gibt auch ein gutes Bild der damaligen Verhältnisse. Es kommt hier also nicht darauf an, daß die Darstellung, das explizit Gesagte in allen Details der Wirklichkeit entspricht, sondern daß die „Aussage“ richtig ist, die sie über die Zeit vermittelt, daß die Zeitkritik treffend ist, die Zustände also nicht falsch, verzerrt oder einseitig geschildert werden. Damit werden wir von der Frage nach der Wahrheit der Darstellung zu jener nach der Wahrheit des Ausdrucks i.e.S. geführt.

Bleiben wir aber noch einen Moment bei der Darstellung. Die Maßstäbe, die an die Richtigkeit der Darstellung anzulegen sind, hängen davon ab, was damit ausgedrückt werden soll. Bei zeitkritischen Romanen sind sie verhältnismäßig hoch, bei solchen, denen es um allgemeine Themen geht, wie z.B. in Goethes *Novelle*, spielt eine historisch getreue Darstellung hingegen keine Rolle. Richtigkeit von *deskriptiven* Darstellungen, also von Aussagen, ist Wahrheit im normalen Sinn.¹³ Richtigkeit *repräsentierender* Darstellungen besteht darin, daß der Gegenstand so gezeigt wird, wie er tatsächlich beschaffen ist, daß ihm die Darstellung also keine Attribute zuschreibt, die er tatsächlich nicht hat. Ein Portrait ist z.B. eine richtige Darstellung des Portraitierten, wenn es sein tatsächliches Aussehen korrekt wiedergibt. Auch bei repräsentierenden Darstellungen wie Gemälden ist Richtigkeit kein Rangkriterium. Das Maß der erforderlichen Richtigkeit hängt auch hier von der Ausdrucksintention ab. Es ist bei Portraits höher als z.B. bei Darstellungen der Geburt Jesu, in denen es nur auf die Heilsbedeutung des Geschehens ankommt, auf die armseligen Umstände oder die Anteilnahme der Hirten. Bei mythologischen Darstellungen endlich wie Botticellis *Geburt der Venus* (Florenz Uffizien) oder Nicolas Poussins *Parnas* (Madrid, Prado) spielen nur die knappen Vorgaben des Mythos eine Rolle; so etwas wie Natur- oder Geschichtstreue gibt es hier von vornherein nicht. Die anschauliche Verständlichkeit der Darstellung erfordert freilich immer, daß sie sich nicht auf eine völlig andere Welt bezieht, die uns von unseren Erfahrungen her nicht mehr zugänglich ist. Das schließt natürlich nicht aus, daß Dinge oder Vorgänge dargestellt werden, wie sie in unserer Welt nicht vorkommen. Auch Hieronymos Boschs

¹³ Die ist Wahrheit im Sinne der Adäquationstheorie, vgl. dazu z.B. Kutschera (1981), 1.6.

Jüngstes Gericht (Wien, Galerie der Akademie der Bildenden Künste) mit seinen phantastischen höllischen Wesen ist anschaulich erlebbar. Bei darstellender Kunst kommt es also keineswegs immer darauf an, daß Reales (Gegenwärtiges oder Vergangenes) dargestellt wird. Die erforderte Nähe oder auch Ferne zur Realität hängt wie gesagt vom Thema ab und dem, was darüber „ausgesagt“ werden soll.¹⁴

Was läßt sich nun unter „Wahrheit“ oder „Richtigkeit“ eines Ausdrucks i.e.S. verstehen? Bei nichtdarstellenden Werken ist das zunächst ganz unklar. Mit der Frage, ob Beethovens 5. Sinfonie, Kandinskys *Gelb-Rot-Blau* oder die Kathedrale von Amiens wahr bzw. richtig ist, läßt sich nicht ohne weiteres ein Sinn verbinden. Hier geht es uns zwar um darstellende Kunst, aber auch die Frage, ob Goethes *Ein Gleiches* oder Storms *Trost* wahr ist, macht zunächst wenig Sinn. Von Wahrheit im normalen Sinn, in dem nur Aussagesätze wahr sind, kann man hier jedenfalls nicht reden. Dem, was z.B. Hegel mit „Wahrheit“ der Kunst meint¹⁵, kommt man näher, wenn man vom Begriff der Richtigkeit repräsentierender Darstellungen ausgeht. Der Ausdruck i.e.S., der sich mit einer Darstellung verbindet, zeigt den Gegenstand in einer bestimmten Erlebnis- oder Bedeutungsperspektive. Man kann nun nicht sagen, jemand habe etwas

¹⁴ Die Frage, wie weit das Dargestellte der Realität entsprechen muß, wird meist unter dem Stichwort der „Wahrheitsähnlichkeit“ oder der „Lebenswahrheit“ (N.Hartmann) diskutiert. Aristoteles sagt in der *Poetik*, die Handlung eines Dramas müsse von der vorausgesetzten Ausgangssituation zwar nicht wahrscheinlich, wohl aber überzeugend sein, sich mit einer gewissen Notwendigkeit entwickeln. Auch Baumgarten fordert eine Wahrheitsähnlichkeit der Dichtung, sagt aber nicht genauer, was darunter zu verstehen ist. Dasselbe gilt für Lipps in (1903), Bd.2, Kap.3 und für Hospers in (1958). Sicher ist, daß man Vorgänge, die mit der Wirklichkeit schlechthin nichts mehr gemeinsam haben, nicht mehr anschaulich erleben, mit ihnen also auch nichts mehr über die Wirklichkeit „aussagen“ kann. Der Grad der erfordernten Wahrheitsähnlichkeit ergibt sich aber wie gesagt von der Ausdrucksintention her. R.Wellek meint in dem Aufsatz „The concept of realism in literary scholarship“ (abgedruckt in R.Wellek (1963)), daß von einer Lebenswahrheit bei Märchen, bei E.T.A.Hoffmann oder F.Kafka nicht die Rede sein könne. Das gilt aber nur für einen engeren Begriff der Lebenswahrheit. Die Wirkung von Kafkas Erzählungen beruht z.B. gerade auf der Mischung von alltäglicher Normalität und surrealistischen Zügen.

¹⁵ Vgl. oben 3.2.

richtig oder falsch erlebt, sondern nur, eine Erlebnisweise sei dem Gegenstand (mehr oder minder) angemessen bzw. unangemessen. Angemessen ist sie, wenn darin die tatsächliche Bedeutung des Gegenstands oder eine Komponente dieser Bedeutung erfaßt wird. Da der Gegenstand von Kunstwerken oft fiktiv ist und man dann schlecht von seiner tatsächlichen Bedeutung reden kann, wollen wir auch sagen, ein Ausdruck i.e.S. sei seinem Thema angemessen. Ein Gemälde oder ein Werk der Dichtung kann sein Thema in einem falschen Licht zeigen. Es kann z.B. den Krieg glorifizieren, Leid verharmlosen, ein Verbrechen verherrlichen, einer unbedeutenden Persönlichkeit die Aura des Bedeutenden verleihen. Dann verfälscht sie ihr Thema. Verfälschung ist nicht immer mit Unaufrichtigkeit verbunden, sie kann auch Ergebnis mangelnder Urteilsfähigkeit oder Sensibilität sein. Umgekehrt ist Wahrhaftigkeit noch kein Wertindiz, sondern nur Wahrheit, im Fall des Ausdrucks i.e.S. also Angemessenheit.

Versteht man „Wahrheit“ als Angemessenheit, so ist die Wahrheit der „Aussage“ eines Kunstwerks ein notwendiges, aber kein hinreichendes Kriterium — auch kein hinreichendes Indiz — für seinen Rang. Nicht alle wahren Aussagen haben einen Informationswert. Was informativ ist, hängt zwar vom jeweiligen Kontext und Zweck ab, aber man kann sagen, daß nur Aussagen, die jemandem neue (korrekte) Informationen liefern, für ihn *kognitiv relevant* sind. Entsprechendes gilt auch für die „Aussagen“ der Kunst. Sie sind nur dann relevant, wenn sie ein neues Licht auf den Gegenstand bzw. das Thema werfen, ihn bzw. es in neuer Weise deuten oder uns nahebringen. Die Themen der Kunst sind in der Regel nicht neu. Es sind meist die großen Themen menschlichen Lebens, der Religion oder der Geschichte. Umso wichtiger ist es, daß sie in neuer Weise präsentiert werden. Wie unterschiedlich Kunstwerke dasselbe Thema behandeln können, zeigen die folgenden Beispiele. Es gibt unzählige Gemälde, die die Kreuztragung Christi darstellen. Wir greifen hier nur vier aus dem 16. Jahrhundert heraus, um die Verschiedenheit der „Aussagen“ zu diesem Thema zu verdeutlichen: Das Bild von Grünewald (Karlsruhe, Badische Kunsthalle), jenes von Hieronymus Bosch im Museum der Schönen Künste in Gent, Bruegels *Aufstieg zum Kalvarienberg* (Wien, Kunsthistorisches Museum) und El Grecos *Kreuztragung* im Prado in Madrid.

Das Bild Grünewalds betont die Grausamkeit des Vorgangs. Vier Schergen prügeln auf den unter der Last des Kreuzes gefallen Jesus ein, dessen Hals in den harten Winkel des Kreuzes würgend eingezwängt ist. Er kann sich aus dieser Lage nicht erheben; es ist nutzlos, daß ihn der linke Scherge am Gewand emporzureißen sucht. Auf seinem Kopf ist eine riesige Dornenkrone gepreßt. Die Figur Christi erscheint als übergroß, wenn auch nicht so stark wie auf der Kreuzigung des Isenheimer Altars. Das Bild zeigt die Furchtbarkeit des Leidens, die Verlassenheit unter einem entmenschten Pöbel, aber es ist doch der Messias, der hier leidet. Das Thema ist das über dem Portal im Hintergrund angegebene Jesaias-Wort: „Er ist um unserer Sünd und Willen geschlagen“.

Bei Bosch ist die Szene ein Albtraum: Das bleiche Antlitz Christi mit geschlossenen Augen ist dicht umdrängt von Köpfen, die wie körperlos aus dem Dunkel auftauchen. Ihre Gesichter sind surrealistische, entmenschte Fratzen des Hasses und sadistischer Gier. Der böse Schächer rechts unten ist voll Zorn und Elend über die Vorfreude der ihn Umdrängenden am Schauspiel seiner Hinrichtung. „Einem Dominikaner überlassen, der ihn mit bösem Fanatismus ermahnt, taucht rechts oben der gute Schächer auf wie ein Ertrunkener mit grünem und verwestem Fleisch, toten Augen und klebenden, noch nassen Haaren. Einer der Häscher hat das Kreuz mit beiden Händen gepackt. Er drückt es, und damit Christus, mit der ganzen Kraft seiner Bosheit hinunter. Das Gesicht der Veronika ist in eine unheimliche Wachsmaske verwandelt“ (Charles de Tolnay). Sie wendet sich vom Vorgang ab und hält in ihren Händen das Schweißstuch mit dem Bild Christi, dessen offene Augen sich auf den Betrachter richten und an ihn appellieren. Das Maß der Schrecken übersteigt hier die Grenzen des Realen. Anders als bei Grünewald erscheint Jesus hier nicht mehr als Messias, der das Leid auf sich nimmt und es trägt, sondern er versinkt darin wie in einem bösen Traum.

Über Bruegels Bild haben wir schon in 2.2 gesprochen. Bei Greco endlich wird nicht mehr eine bestimmte Szene dargestellt, sondern das Geschehen ist ins Spirituelle transponiert worden. Das Kreuz ist zum Symbol des Leidens geworden, das Christus in Ergebung in den göttlichen Willen auf sich genommen hat. Das Bild wird beherrscht von den Augen Jesu, die tränenverschleiert zum Himmel blicken und den ausdrucksvollen Händen, die das Kreuz fast liebevoll umfassen und annehmen. Thema ist nur die Haltung Jesu,

nicht mehr das, was ihm konkret widerfährt; das Bild ist eine Art malerischen Psychogramms.

Es geht in der Kunst freilich nicht nur darum, alten Themen ganz neue Aspekte abzugewinnen: Der Gehalt wird durch die Form vermittelt, so daß jedes der vielen Bilder der Kreuztragung, deren Gehalt sich etwa so umschreiben läßt wie das von Grünewald, uns doch das Thema malerisch jeweils in neuer Form nahebringt.

Das Kriterium der Relevanz der Aussage schließt das der Bedeutung des Themas und das der Wahrheit (Angemessenheit) der Aussage ein. Es wird heute vielfach abgelehnt. Die radikalste Absage an einen Wahrheitsanspruch der Kunst hat Nietzsche formuliert. Für ihn ist Kunst der „Kultus des Unwahren“. Kunst „lügt durch schönen Schein“, aber darin sieht er auch ihre Aufgabe, denn „wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrundegehen“.¹⁶ Nietzsche übernimmt also die Forderung Kants, Kunst solle die Wirklichkeit schön darstellen. Für ihn ist aber die Realität nicht schön, so daß das eine Aufforderung zur Lüge ist. Kunst soll eine schöne und heile Welt der Illusion schaffen, in die man sich aus der häßlichen Realität flüchten kann. Sah man früher in der Darstellung des Schönen und Großen in der Welt ein Hauptanliegen der Kunst, so soll sie nun, da der Glaube an Schönheit und Größe der Wirklichkeit geschwunden ist, eine Illusion als Ersatz dafür liefern. Die Frage ist freilich, was uns Illusionen nützen, die wir als solche durchschauen. Wahrheit ist natürlich auch von einer formalistischen Auffassung her kein Maßstab, der sich auf Kunst anwenden ließe, und für eine Gefühlsausdruckstheorie gilt dasselbe, da Gefühlen in der Regel jeder kognitive Wert abgesprochen wird. Gefühle sind nicht wahr oder falsch, ein Ausdruck von Gefühlen ist nur aufrichtig oder unaufrichtig, d.h. echt oder unecht. Von der Darstellungstheorie her endlich wird das Kriterium der Wahrheit mit dem Hinweis auf den oft fiktiven Charakter des Dargestellten abgelehnt. Auch eine Theorie, nach der Kunst Geistiges i.e.S. ausdrückt, impliziert noch nicht, daß Wahrheit (im Sinn der Angemessenheit) und kognitive Relevanz Kriterien für den Rang von Kunstwerken sind, denn man kann die Auffassung vertreten, daß die emotionalen und geistigen Bedeutungen, die Kunst

¹⁶ Nietzsche *Werke* (1969), Bd.2, S.113 und Bd.3, S.832.

vermittelt, nur subjektiv sind. Ein Kunstwerk ist dann zwar nicht nur Ausdruck subjektiver Gefühle, aber doch Ausdruck subjektiver Deutungen, Wertungen und Überzeugungen, und es stellt sich dann die Frage, ob der Betrachter diese Ansichten des Autors teilen muß, um das Werk richtig würdigen zu können.¹⁷

Daß gewisse Überzeugungen für die Würdigung von Kunstwerken und ihre Kritik relevant sind, läßt sich kaum leugnen. Um zu verstehen, was auf einem Gemälde wie Michelangelos *Jüngstem Gericht* (Vatikan, Sixtinische Kapelle) dargestellt ist, muß man etwas über die Rolle Christi als Weltenrichter wissen, über Kreuz und Marterssäule, das Martyrium der Heiligen Bartholomäus und Laurentius und die Prophetie des Ezechiel (Kap.37), auf die sich die Szene links unten bezieht. Es kann also nur darum gehen, ob der Glaube des Betrachters an ein Jüngstes Gericht, bei dem Christus über Heil und Verdammnis der Menschen im ewigen Leben entscheidet, einen Unterschied für seine Würdigung dieses Freskos macht. Das hängt natürlich davon ab, was man unter einer Würdigung von Kunstwerken versteht. Dieser Glaube ist z.B. sicher nicht relevant für die Erkenntnis und Bewertung von Kolorit und Komposition, der großen Bewegung, die das Bild durchzieht, der eindrucksvollen Gestaltung der Körper, des Ausdrucks der Gesichter, der gewaltigen Kräfte, welche die Auferstandenen nach oben heben und die Verdammten herabstürzen und jede Selbständigkeit aufheben. Ganz unabhängig von religiösen Überzeugungen kann man so zweifellos viel vom Rang dieses Werks erfassen. Von einem (nicht bloß ästhetischen) Erleben des Werks kann man jedoch nur dann sprechen, wenn das dargestellte Ereignis den Betrachter anrührt, wenn es für ihn Bedeutung hat. Man wird aber anders berührt sein, wenn man das Bild als anschauliche Gestaltung eines Geschehens ansieht, in das wir selbst einmal hineingenommen werden, als wenn man es als Formulierung einer überholten und belanglos gewordenen Vorstellung betrachtet. Nur der Glaubende wird vom Bild betroffen —

¹⁷ Vgl. dazu z.B. H.D.Aiken (1951) und A.Isenberg (1954), der behauptet, Überzeugungen und Wahrheitsfragen seien für die Kunstkritik überhaupt irrelevant. Das ist sicher unsinnig, denn man kann oft schon das Dargestellte nicht erkennen, ohne etwas über Darstellungs- und ikonographische Konventionen zu wissen, und Interpretationen sind erst recht Hypothesen, die richtig oder falsch sind.

zumindest dann, wenn er darin eine angemessene Behandlung des Themas sieht. Auch jemand, der nicht an ein jüngstes Gericht glaubt, kann freilich davon berührt sein, z.B. wenn er das Gericht als Macht des Schicksals über die Menschen deutet, dem sie ohnmächtig ausgeliefert sind und das die einen erhebt und die anderen in Hoffnungslosigkeit hinab stürzt. Aber dann muß er doch wiederum von dieser Macht des Schicksals überzeugt sein. Auch die Motive der antiken Mythologie sind ja nach dem Schwinden des Glaubens an die alten Götter in der Bilderwelt des Mittelalters und der Renaissance nur in Umdeutungen lebendig geblieben.

Der Betrachter des Freskos von Michelangelo, der nicht an ein jüngstes Gericht glaubt, kann freilich diese Vorstellung begreifen und in etwa nachvollziehen, wie jemand das Bild erlebt, der von ihrer Richtigkeit überzeugt ist. Wie wir uns in die Situation eines anderen Menschen hineindenken können, in seine Ansichten und Anliegen, die Situation mit seinen Augen sehen und so gewissermaßen hypothetisch erleben können, so können wir auch ein Kunstwerk hypothetisch so erleben, wie es der Künstler und seine Zeit von ihren Voraussetzungen her gesehen haben. Von den Schwierigkeiten einer solchen Einfühlung wollen wir hier nicht reden. Gelingt sie, so kann man damit den Gehalt eines Werkes nicht nur intellektuell, sondern auch erlebnismäßig erfassen. Der Unterschied zum tatsächlichen („kategorischen“) Erleben wird damit aber nicht aufgehoben. Solange wir nicht ein Körnchen Wahrheit in den Vorstellungen finden, ein Körnchen kognitive Relevanz im Erleben, das es ausdrückt, bleibt es für uns totes Kulturinventar.¹⁸ Man kann auch eine philosophische Theorie verstehen und würdigen, die man für falsch hält: Ihren Erklärungswert für gewisse Phänomene, ihre Eleganz, ihre Ingenuität, ihre Bedeutung in der Philosophiegeschichte. Trotzdem bleibt Wahrheit ein wichtiges Kriterium für solche Theorien. Eine historistische Betrachtung, die von der Frage der Wahrheit absieht und diese Theorien nur als mehr oder minder interessante Zeiterscheinungen ansieht, wird ihnen nicht gerecht, denn ihren Autoren ging es um Erkenntnis und nicht um die Produktion von

¹⁸ T.S.Eliot sagt (in „Use of Poetry“, Cambridge/Mass. 1933, S.153), die Weltsicht des Kunstwerks müsse vom Betrachter ernstgenommen werden können, es müsse sich um Vorstellungen handeln, die der Kritiker als kohärent, reif und durch die Tatsachen der Erfahrung hinreichend begründet akzeptieren könne.

Zeiterscheinungen. Ebenso wird eine Kunstbetrachtung, welche die Frage nach Wahrheit (im Sinn der Angemessenheit) und kognitiver Relevanz ausspart, den Intentionen der Künstler nicht gerecht, die ja nicht nur Formprobleme lösen, sondern anschaulich-erlebnismäßige Zugänge zur Wirklichkeit eröffnen wollten — dadurch unterscheidet sich Kunst von bloßer Kunstfertigkeit. Der Historismus ist also in der Kunstgeschichte nicht berechtigter als in der Philosophiegeschichte. Daraus folgt nun freilich nicht, daß sich die Kunstwissenschaft explizit auf Wahrheitsfragen einlassen und z.B. religiöse oder moralische Fragen erörtern sollte. Sie würde sonst z.B. abhängig von Theologie und Ethik. Sie muß jedoch zumindest die Berechtigung der Wahrheitsfrage und ihre Bedeutung für gewisse Werturteile über Kunstwerke wie für deren Erleben anerkennen und zugestehen, daß sie mit der Ausklammerung dieser Frage ihrer Betrachtung Grenzen zieht.

Vielfach ist es aber auch gar nicht erforderlich, explizit zu weltanschaulichen Fragen Stellung zu nehmen. Die Kunst der Interpretation besteht darin, ein Werk selbst zum Sprechen zu bringen und die kognitive Relevanz seiner „Aussage“ deutlich werden zu lassen. Der Kritiker kann das Urteil oft dem Betrachter überlassen, wenn er ihm die Einsichten vermittelt hat, die dazu notwendig sind. Die Geistesgeschichte deckt ferner Sinn und Recht der Ansichten und Ideale vergangener Epochen auf und zeigt, wie es im Wandel der Anschauungen um die gleichen Themen geht, die auch uns selbst bewegen. Sie bringt uns z.B. die religiösen Vorstellungen des archaischen Griechentums nahe, nicht so, daß wir sie als wörtlich richtig anerkennen, aber doch so, daß uns die genuinen religiösen Erfahrungen deutlich werden, aus denen sie hervorgegangen sind, die Einsichten, die auch für uns noch Bedeutung haben. Das ermöglicht es uns, Götterbilder dieser Zeit, wie z.B. den *Poseidon vom Kap Artemision* (Athen, Nationalmuseum) nicht nur formal oder historisch zu würdigen, sondern in ihrer Bedeutung zu erleben. Behauptungen über den Gott Poseidon werden kognitiv irrelevant, wenn man nicht mehr an seine Existenz glaubt; sie haben dann nur mehr historisches Interesse. Die „Aussage“ der Statue hat zwar für uns sicher auch etwas von ihrer ursprünglichen Relevanz verloren — sie läßt den Gott nicht mehr gegenwärtig werden, wir „beugen nicht mehr das Knie“ wie Hegel sagt —, trotzdem ist sie aber nicht kognitiv irrelevant geworden, sondern veranschaulicht auch für uns noch Glanz und Macht

jener Wirklichkeit, die die Griechen als göttlich begriffen. Wahrheit und Bedeutung von Kunstwerken ist ferner weit weniger von speziellen weltanschaulichen Vorstellungen abhängig als jene sprachlicher Aussagen. Daher haben auch Urteile über den Rang eines Kunstwerks meist keine speziellen weltanschaulichen Voraussetzungen. Sie hängen sehr viel mehr vom Verständnis des geistesgeschichtlichen Hintergrunds des Werkes ab — wobei Verständnis freilich mehr ist als Kenntnis und Würdigung des Richtigen einschließt — als von ihrer Anerkennung. Denn ein Kunstwerk zeigt sein Thema nur in einer Perspektive. Deren Berechtigung kann man aber durchaus anerkennen, ohne sie für die allein mögliche oder auch für die relevanteste zu halten. Die Wahrheit, die in einem zutiefst pessimistischen Werk wie W. Raabes *Schüdderump* steckt, kann man akzeptieren, ohne sich diese Sicht des Lebens zueigen zu machen: Der Roman zeigt das Leben unter einem Aspekt, den es für den Betroffenen annehmen kann, und er tut das ohne Einseitigkeit, Übertreibung oder Verfälschung. Man muß also keine pessimistische Weltanschauung vertreten, um den Rang dieses Werkes zu würdigen. Mit den „Aussagen“ der Kunst verbindet sich nicht die Behauptung: „So und nur so ist es“. Andererseits sei aber doch noch einmal betont: Die Bedeutung eines Kunstwerks als Ausdruck i.e.S. hängt von der Relevanz des Gehaltes ab. Relevanz hat es aber nur, wenn seine „Aussage“ nicht mit beliebigen Ansichten über die Wirklichkeit verträglich ist. Wie normale Aussagen, die mit beliebigen Ansichten über die Welt verträglich sind, in allen Welten gelten, also analytisch und damit gänzlich uninformativ sind, so ist auch in der Kunst der Preis der Relevanz die Unverträglichkeit mit manchen Ansichten über die Welt.

Nach der Konzeption der Kunst, die wir hier vertreten, stehen Form und Darstellung im Dienst des Ausdrucks i.e.S., so daß es keine Kriterien für den Rang von Kunstwerken geben wird, die sich in Absehung vom Gehalt auf die Form i.e.S. oder die Darstellung beziehen. Naturgetreue Darstellung ist z.B. nicht generell ein Indiz für den hohen Rang eines Werkes.¹⁹ Gemälde mit einer Bedeutungs-

¹⁹ Sie wäre im übrigen relativ zum allgemein erreichten Standard zu beurteilen. Vgl. dazu Gombrich (1960), Kap.7.

perspektive sind nicht generell schlechter als solche mit einer einheitlichen Zentralperspektive. Grünewalds *Kreuzigung* am Isenheimer Altar verliert nicht dadurch, daß die Figuren keinen einheitlichen Größenmaßstab haben oder daß die Gestalt Johannes des Evangelisten unnatürlich in die Länge gezogen ist und der Arm, mit dem er Maria umfaßt, zu lang ist. Seine *Auferstehung* ist weniger naturgetreu als Raffaels *Verklärung* (Vatikan, Pinakothek), dem übernatürlichen Geschehen aber angemessener. Die Ausdrucksintention von Ernst Ludwig Kirchners *Die Straße* (1913, New York, Museum of Modern Art) wäre mit einer naturgetreuen Darstellung unverträglich. Analoges gilt für die Genauigkeit und Detailliertheit der Darstellung. Die Blumen von van Goghs *Stilleben mit Schwertlilien* (Amsterdam, Stedelijk Museum) sind weit weniger detailliert ausgeführt als jene in Jan Bruegels *Blumenstrauß* (Gemäldegalerie Berlin-Dahlem), ohne daß man sagen könnte, dieses Bild sei besser als jenes.

Als Rangkriterium, das sich an der Form i.e.S. orientiert, käme vor allem die *positive ästhetische Wirkung*, insbesondere die Oberflächenschönheit infrage. Wir haben aber schon in 3.1 betont, daß dieses Kriterium in der Dichtung versagt — auch in der Lyrik — und daß man bei darstellenden Werken der bildenden Kunst die Form i.e.S. normalerweise gar nicht als solche auffaßt, sondern Komposition, Farben, Formen und Linien von vornherein gegenständlich sieht. Versteht man das Wort „Form“ im weiteren Sinn, so ist Schönheit, wie wir ebenfalls schon sahen, kein Merkmal aller guten Kunstwerke. Spricht man allgemein von „ästhetischer Wirkung“, so muß natürlich jedes Kunstwerk eine solche Wirkung haben — es soll ja einen Gehalt sinnlich-anschaulich vermitteln —, aber die Wirkung muß nicht immer positiv sein. Goyas *Zwei Alte essen Suppe* (Madrid, Prado) aus der Quinta del Sordo wirkt z.B. ästhetisch nicht gerade ansprechend, aber dem Gegenstand wäre das auch kaum angemessen. Bei einem Gemälde muß die Komposition sicherlich kunstgerecht sein, die Szene muß richtig ins Bild gesetzt werden, aber vor allem ist sie Mittel zum Zweck. In Bruegels Bildern — wie z.B. dem *Aufstieg zum Kalvarienberg* oder dem *Sturz des Ikarus* (Brüssel, Kgl. Museen der Schönen Künste Belgiens) — ist oft die thematisch zentrale Figur oder Szene, die man also auch an formal prominenter Stelle erwarten würde, in den Hintergrund gerückt, so daß man sie zunächst kaum bemerkt. Das ist aber kein Fehler der Komposition,

sondern drückt aus, daß das Wichtige oder Wertvolle sich unbeachtet im vordergründigen Treiben ereignet.

Damit sind wir schon bei einem zweiten Formkriterium: der *Kunstfertigkeit*. Ohne Kunstfertigkeit kein Kunstwerk. Das ist trivial, aber Kunstfertigkeit ist im Rahmen der Ausdruckstheorie, die wir hier vertreten, die Fähigkeit, Gehalte angemessen auszudrücken, nicht aber eine Fähigkeit einer Gestaltung der Form i.e.S. oder der Darstellung nach Kriterien, die unabhängig von der Ausdrucksintention sind. Oft versteht man unter Malerei naturgetreue Darstellung (im Sinne der Maßstäbe, wie sie in der Renaissance entwickelt wurden), unter malerischer Kunstfertigkeit also die Fähigkeit dazu. In der Kunstkritik spielt dieses Kriterium aber heute keine Rolle mehr — zurecht, wie wir sahen.

Wichtig sind hingegen Kriterien, die sich auf das Verhältnis von Form, Darstellung und Gehalt beziehen. Ein Kunstwerk, haben wir in 3.2 gesagt, ist ein gelungener Ausdruck eines (bedeutsamen) Gehalts. Oft wird die Angemessenheit der Form an den Gehalt oder ihre Entsprechung als Rangkriterium angegeben. Dabei ist aber zu beachten, daß wegen der Einheit von Form und Gehalt beim Ausdruck i.e.S. die Form dem Gehalt insofern immer angemessen ist, als der Gehalt nur das ist, was die Form vermittelt. Anders, wenn man den intendierten Gehalt mit der Form vergleicht. Man kann sagen, ein Satz sei ein unangemessener (unklarer oder unvollständiger) Ausdruck eines Gedankens, aber nicht er drücke das, was er ausdrückt, unangemessen aus. Nun ist oft aus einem Werk ersichtlich, was es ausdrücken soll, und dann kann man das mit dem vergleichen, was es tatsächlich ausdrückt.

Wie und wie gut der Gehalt im einzelnen durch die Form vermittelt wird, läßt sich nur von Fall zu Fall untersuchen. Generell kann man aber sagen, daß die Form einen Gehalt *klar* und *lebendig* zum Ausdruck bringen muß. Schon Baumgarten hat Klarheit und Lebendigkeit als Kriterien für gute Kunstwerke angegeben. Da der Gehalt eines Kunstwerks wie gesagt nur durch seine Form gegeben ist, kann man nicht sagen, jedes Werk habe einen wohlbestimmten Gehalt, den es nur unter Umständen nicht klar zum Ausdruck bringe. Ein unklarer Ausdruck hat vielmehr einen vagen Sinn. Uns geht es hier nicht um das, was der Künstler ausdrücken wollte, aber evtl. nicht klar ausgedrückt hat, sondern um das, was er tatsächlich

ausgedrückt hat, nicht um das, was er mit dem Werk gemeint hat, sondern um den Sinn des Werkes selbst. Ein künstlerischer Ausdruck ist also klar, wenn er einen klaren Gehalt hat, wobei Klarheit hier im Sinn Baumgartens nicht soviel besagt wie begriffssprachlich eindeutige und vollständige Umschreibbarkeit. Für Baumgarten sind die „verworrenen“ Vorstellungen, die Kunstwerke vermitteln, begrifflich nicht ausschöpfbar und hoch komplex, aber sie müssen anschaulich klar sein.²⁰ Er unterscheidet auch extensive und intensive Klarheit: Eine Vorstellung ist um so extensiv klarer, je mehr Merkmale des Gegenstandes sie umfaßt, je konkreter sie ist, und sie ist umso intensiv klarer, je klarer sie in begrifflicher Hinsicht ist. Klarheit ist nun nicht immer unvermittelt. Ein Ausdruck ist nicht nur dann anschaulich klar, wenn sein Gehalt schon auf den ersten Blick hin offensichtlich ist. Ein mathematischer Beweis kann klar und eindeutig formuliert sein, obwohl es erheblicher Anstrengungen bedarf, bis er einem selbst klar wird. Ebenso kann ein künstlerischer Ausdruck klar sein, obwohl es längerer gedanklicher Arbeit bedarf, bis man eine Interpretation findet, in der einem das Werk klar wird. Vermittelte Klarheit muß aber in anschauliche münden. Eine Interpretation vermittelt anschauliche Klarheit, wenn sie die Form auf den Gehalt hin durchsichtig werden läßt.

Von *Lebendigkeit* war schon oben die Rede. Der Gehalt eines Kunstwerks ist nichts, was nur intellektuell erfaßt werden könnte, sondern er muß erlebt werden. Kunstwerke, deren Inhalt, wie Hegel sagt, „schon vorher als prosaischer Gedanke aufgefaßt“ und dann nur „in ein Bild gebracht“ wird, bezeichnet man auch als *literarisch*.²¹ Als bloße Illustrationen einer gedanklich bestimmten Moral an einem Exempel bleiben sie unlebendig. So ist etwa Hans von Aachens *Allegorie auf die Vergänglichkeit der Liebe, kriegerischer Triumpfe, Reichtümer und Ehren* (Stuttgart, Staatsgalerie) unlebendig, da es uns die Vergänglichkeit nicht anschaulich erleben läßt, sondern nur durch den Sensenmann allegorisiert; der Sinn dieses Bildes ist zwar klar, aber nur intellektuell, nicht anschaulich. Lebendigkeit ist also auch ein Kriterium für den Rang von Kunstwerken. Die Grenze zwischen literarischen und nichtliterarischen Werken ist freilich nicht scharf.

²⁰ Vgl. dazu Baumgartens Unterscheidung zwischen klaren und distinkten Vorstellungen, auf die wir in 2.4 hingewiesen haben.

²¹ Vgl. dazu die Hegel-Zitate oben auf S. 195f.

Viele Werke des Barock sind reich an Ideen, die symbolisch oder allegorisch vermittelt werden. Das allein stellt sicher noch keinen Mangel dar, wie etwa Dürers *Melancholia* zeigt. Es kommt darauf an, ob diese Ideen mit dem anschaulichen Gehalt verbunden sind. Ein Bild muß nicht aus sich verständlich sein, ohne Kenntnis der Symbole und Allegorien, der ikonographischen Bezüge und des geistesgeschichtlichen Hintergrunds. Tizians *Allegorie des Marquis d'Avalos* (Paris, Louvre) ist z.B. sehr viel stärker mit Ideen beladen als Rembrandts *Judenbraut* (Amsterdam, Reichsmuseum).²² Auf Tizians Bild ist ein würdiger Herr in Rüstung zu sehen, der seine Hand mit einer Geste, wie wir sie auch bei Rembrandt sehen, zugleich liebevoll und respektvoll auf die Brust einer jungen Frau legt, die nachdenklich auf eine große Glaskugel in ihrem Schoß blickt. Ihr nähern sich von rechts drei Figuren: Ein Mädchen mit einem Myrthenkranz, ein geflügelter Cupido mit einem Bündel von Stäben und im Hintergrund eine Gestalt, die einen Korb mit Rosen hochhält und zum Himmel aufblickt. Das Thema ist wie bei Rembrandt die glückliche Verbindung eines verlobten oder jung vermählten Paares. Die Figuren rechts sind nach der Deutung Panofskys Liebe (Cupido, sein Bündel von Stäben ist ein altes Symbol der Einigkeit), Glaube (oder Vertrauen – das Mädchen mit dem Myrthenkranz, der auf den Glauben an die Dauer der ehelichen Liebe hinweist) und Hoffnung (die Figur im Hintergrund, ihr Blick zum Himmel drückt das ebenso aus, wie der Blumenkorb als Symbol der Hoffnung; Hoffnung ist nach C. Ripa Erwartung der Früchte, und die Rosen beziehen sich speziell auf die Früchte der Liebe). Die Glaskugel ist ein Bild zerbrechlicher Vollkommenheit: Der Mann widmet seiner Frau oder Verlobten seine Zuneigung und sie sieht sich verantwortlich für die zerbrechliche Harmonie ihres gemeinsamen Glücks. Panofsky sieht darüber hinaus auch einen mythologischen Bezug auf Mars und Venus. Nach einer alten mythologischen Tradition war Mars der Gatte von Venus und ihre Tochter war Harmonia. Aufgrund dieser Tradition wurden Vermählte in der Renaissance oft als Mars und Venus dargestellt, wodurch ihre Verbindung gewissermaßen einen kosmischen Bezug erhielt als Verbindung von Tapferkeit und Schönheit, aus der die

²² Vgl. zu Tizians Bild Panofsky (1939), Kap.V (S.160ff), auf dessen Interpretation ich mich hier stütze. Das Bild hat nichts mit dem General d'Avalos zu tun, nach dem es benannt ist.

Harmonie in der Welt entsteht. Rembrandts Bild ist demgegenüber sehr viel schlichter. Was Tizian mit allegorischen Bezügen ausdrückt, vermittelt er durch Licht und Glut der Farben. Dennoch ist Tizians Bild kein literarisches Kunstwerk, denn seine „Aussage“ ist nicht nur intellektuell vermittelt, sondern ins anschaulich Erlebbare umgesetzt; der symbolisch-allegorische Sinn verbindet sich mit dem Gehalt zu einer Einheit.

Ein viel diskutiertes Rangkriterium, das sich schon bei Aristoteles findet und wiederum bei Baumgarten, ist ferner die *Einheitlichkeit* des Werks.²³ Auch dieses Kriterium läßt sich sinnvollerweise nicht auf die Form i.e.S. oder die Darstellung allein beziehen, sondern nur auf das Verhältnis von Form (i.w.S.) und Gehalt. Von einer Einheitlichkeit eines Werks wird man in diesem Sinn sprechen, wenn alles an der Form i.w.S. zum Ausdruck beiträgt, wenn, um mit Hegel zu sprechen, der Inhalt die ganze Form „beseelt“. Nun sind sicher nicht alle Komponenten der Form für den Ausdruck gleich wichtig oder gar notwendig – oft wird Einheitlichkeit als „Notwendigkeit“ aller Komponenten für den Ausdruck erklärt. Eine Komponente ist offenbar um so wichtiger für den Gesamtausdruck, je stärker dieser durch eine bestimmte Veränderung modifiziert wird. In einem Gemälde kann z.B. die Farbe der Gewänder von Nebenfiguren relativ unwichtig sein. Sie trägt aber doch zum Gesamtkolorit des Bildes bei, und das jedenfalls hat eine wichtige Ausdrucksfunktion. Auch ein Bild wie Bruegels *Die verkehrte Welt* (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen) wird man als einheitlich ansehen, obwohl hier etwa hundert niederländische Sprichwörter und Redewendungen in einzelnen Szenen dargestellt sind. Die Einheitlichkeit beruht nicht bloß darauf, daß diese Szenen in einer Komposition räumlich zusammengeschlossen sind, sondern ergibt sich aus dem Thema, das in der verkehrten, gottesfernen Welt besteht, in der sich die Menschen ausschließlich mit absurden Tätigkeiten befassen. Die Fülle der Absurditäten schlägt hier ins Qualitative um und jede einzelne Szene unterstreicht die Gesamtaussage. Sicher wäre jede Szene für sich entbehrlich, aber wie man eine Massenszene nur mit vielen Figuren darstellen kann, so

²³ Zur „organischen Einheit“, von der man in diesem Zusammenhang auch oft spricht, vgl. oben 2.2 und Catherine Lord (1964). Sie weist auch darauf hin, daß die Einheitlichkeit in einer gewissen Spannung zur Forderung der Fülle steht.

kann man auch die Absurdität des menschlichen Lebens nur in der Mannigfaltigkeit seiner absurden Ausprägungen zeigen. Szenen in einem Drama brauchen nicht immer unentbehrlich sein für die Entwicklung der zentralen Handlung, sie können auch, wie wir schon sahen, zur Fülle und Lebendigkeit des Stückes beitragen. Immerhin ist zu fordern, daß ein Werk keine Teile enthält, die mit den anderen unverbunden sind und mit ihnen inhaltlich nichts zu tun haben. Die Einheitlichkeit ist die eine Komponente des alten Ideals der Einheit in der Mannigfaltigkeit, die andere ist, wie wir schon sahen, die Fülle. Dieses Ideal spielt auch heute noch eine große Rolle. So schreibt z.B. H.Jantzen: „Der Betrachter erfährt das Ganze [des Kunstwerks] als eine vom Kern oder von der Idee des Kunstwerks her innegehaltene Gesetzmäßigkeit rein anschaulicher Art, die auch alle Unwägbarkeiten der Erscheinung nach Form und Gehalt umfaßt. Die strenge Forderung einer innerbildlichen Notwendigkeit, der sich bis ins kleinste alles fügt, herrscht in ihr. An ihr kann nichts vermindert und nichts vermehrt werden. Je zwingender diese Notwendigkeit erscheint, je reicher sie sich differenziert, je tiefere Schichten der menschlichen Empfindungswelt sie anrührt, um so höher steigt die Rangstufe des Kunstwerks“.²⁴

Ein weiteres Kriterium für den Rang eines Kunstwerks, das oft genannt worden ist — u.a. von J.Addison und Kant — ist seine *Originalität*. Originalität kann in der Wahl des Themas, der „Aussage“ (dem Gehalt), der Darstellung und in der formalen Gestaltung bestehen. Ein Thema zu behandeln, das noch niemand vorher behandelt hat, ist nun sicher keine notwendige Bedingung für die Größe eines Kunstwerks. Grünewalds *Kreuztragung* verliert nicht dadurch an Wert, daß vor ihm schon unzählige Kreuztragungen gemalt worden sind. Der Inhalt der Darstellung ist zwar neu — es gibt kein anderes Bild, das genau diesen Vorgang mit diesen Figuren schildert, sonst wäre das eine Kopie des anderen —, aber das macht nicht den Rang des Bildes aus; Grünewald hätte die eine oder andere Figur hinzufügen oder weglassen können oder die Szene aus dem Innenhof ins Freie verlagern können, ohne daß sich damit der Rang verändert

²⁴ Jantzen (1957), S.19.

hätte. Spezifisch für Grünewald ist sicher der persönliche Stil des Bildes, aber den teilt es mit seinen anderen Werken derselben Schaffenszeit, und nicht alles, was in seinem Stil gemalt wäre, müßte auch gut sein. Ist Kunst Ausdruck i.e.S., so kommt es wieder auf den Gehalt an auf die „Aussage“, auf die Beleuchtung des Themas. Die unterscheidet sich nun tatsächlich von anderen Werken mit dem gleichen Thema, wie wir oben sahen. Das heißt aber nicht, daß sie völlig neuartig ist. Für jede (partielle) Beschreibung des Gehalts ließe sich vielleicht ein anderes Werk finden, auf das sie ebenfalls zutrifft, aber es kommt hier auf Nuancen an. Der Gehalt selbst ist mit der Form verbunden, er wird anschaulich vermittelt. Während es bei wissenschaftlichen Aussagen nicht auf das Wie, sondern allein auf das Was ankommt, läßt sich beides in der Kunst nicht trennen. Hier hat fast alles, was anders formuliert wird, auch einen anderen Gehalt. Es gibt unzählige dichterische Klagen über die Vergänglichkeit des Menschen, und dennoch ist das Thema für die Dichtung damit nicht erschöpft. Ebenso kann sich das Erleben der Vergänglichkeit in vielfachen Variationen wiederholen ohne an Intensität und Relevanz zu verlieren.

Die bloße Neuigkeit der „Aussage“ ist auch kein Indiz für einen hohen Rang. Es gibt, wie Kant sagt, auch originalen Unsinn. Es kommt auf die Wahrheit (d.h. Angemessenheit) der Aussage und ihre kognitive Relevanz an, und nur in diesem Sinne ist Neuigkeit wichtig. Im übrigen hat das Wort „Originalität“ einen falschen Klang: Das Streben der Künstler nach einem eigenen Stil und dem Ausdruck ihrer eigenen Persönlichkeit ist eine Sache der Neuzeit. Den Bildhauern der archaischen und klassischen Epoche Griechenlands oder den Baumeistern der Romanik lag nicht daran, etwas Originelles zu machen, ihren Werken den Stempel ihrer Individualität aufzuprägen, und in aller großen Kunst geht es mehr um die Sache als um solche Originalität.

Ob Originalität ein Rangkriterium sei, ist umstritten. So meint z.B. A. Lessing in (1965), Originalität sei (im wesentlichen) Neuheit von Stil und Auffassung, die sei aber nur für die Beurteilung der Kreativität des Künstlers relevant, nicht für die ästhetische Wirkung des Werkes, um die es nach seiner Ansicht in der Kritik geht. Er bezieht sich auf den Fall van Meegeren, der 1945 gestand, sechs Bilder im Stil Vermeers gemalt zu haben, die von den Experten

zunächst als echt angesehen wurden.²⁵ Es ist viel diskutiert worden, ob die Tatsache, daß diese Bilder Fälschungen sind, ihren künstlerischen Wert beeinträchtigt, und wenn ja, warum. Sehen wir einmal davon ab, daß es uns heute unbegreiflich scheint, wieso sie jemals für echt gehalten werden konnten und man sie als Werke von gleichem Rang ansah wie die Vermeers, und nehmen an, sie seien ebenso gut gemalt und gehaltvoll wie dessen Bilder, so kann die Antwort nur sein: Sie hätten nicht nur in ästhetischer Betrachtung, sondern auch als Kunstwerke in unserem Sinn keinen geringeren Rang. Die Tatsache der Fälschung würde ihren Wert nur unter anderen Aspekten mindern. Van Meergeren wäre dann ein bedeutender Künstler gewesen, wenn auch ein Fälscher.

Wichtiger als Originalität ist *Kreativität*. Während der Dichter schon in der Antike als Schöpfer von Gestalten und ihren Schicksalen galt, wurde die kreative Leistung der bildenden Kunst erst in der Renaissance betont. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß Cennini der Malerei denselben Rang zuschrieb wie der Dichtung, da sie wie diese fiktive Gestalten und Szenen darstelle. Leonardo verglich das Schaffen des Künstlers mit jenem Gottes, für ihn bestand aber künstlerisches Schaffen vor allem im Erfinden von Motiven. In der Romantik wurde die Kreativität des Künstlers dann sehr viel grundsätzlicher gesehen: Er schafft nicht nur fiktive Gestalten, sondern eine ganz neue Realität. Dieser Gedanke hat bis in die Gegenwart fortgewirkt, ja sich in ihr erst voll entfaltet, speziell in der nachimpressionistischen Malerei, die versuchte, eine Wirklichkeit hinter den natürlichen sinnlichen Erscheinungen zu gestalten.²⁶ Der Rang eines Kunstwerks hängt jedoch erstens nicht vom fiktiven Charakter des Dargestellten ab. Szenen, wie sie Goya in seinen *Erschießungen des 3. Mai* darstellt, haben sich am 3. Mai des Jahres 1808 tatsächlich ereignet; es wäre unsinnig zu sagen, das beeinträchtigt den Rang dieses Werkes. Seine Kreativität liegt vielmehr in der intensiven

²⁵ A. Bredius, der anerkannteste Vermeer-Experte seiner Zeit, hatte geschrieben, eins dieser Bilder, *Christus und die Jünger in Emmaus*, sei das Meisterwerk von Vermeer, ein typischer Vermeer, aber von einer ganz neuen Tiefe der religiösen Sicht etc. Das Bild hing 7 Jahre in Boymans Museum in Rotterdam. — Van Meergeren hat damit jedenfalls das Ziel erreicht, das er mit seinen Fälschungen verfolgte: die Fragwürdigkeit kunstkritischer Urteile aufzuzeigen.

²⁶ Vgl. dazu 4.3.

Vergegenwärtigung der Szene und ihrer Gestaltung. Kunst hat freilich die Kraft der Vergegenwärtigung auch des Fiktiven, von der die Geschichte von Pygmalion berichtet, der sich in eine seiner Statuen verliebte.²⁷ Kubistische, futuristische oder abstrakte Gemälde, die eine neue Realität schaffen wollen, sind zweitens als solche nicht besser als die Werke des Barock, der keine derartigen Ambitionen hatte. Kunst ist natürlich kreativ insofern sie neue Werke schafft und sie nicht nach vorgegebenen Regeln herstellt, insofern sie neue Darstellungsweisen und Techniken entwickelt und neue „Aussagen“ macht. Aber selbst eine so stark an Vorbildern orientierte und auf Regeln festgelegte Kunst wie die Ikonenmalerei hat Werke von hohem Rang hervorgebracht.

Zusammenfassend ist also zu sagen: Die Kunstwissenschaften kommen nicht ohne Werturteile aus. Daher ist es Aufgabe der Ästhetik die Grundlagen solcher Urteile zu untersuchen. Generelle, d.h. für alle Kunstgattungen einschlägige Rangkriterien sind zwar naturgemäß recht vage und lassen sich nur bei Bezugnahme auf speziellere Arten von Kunstwerken genauer fassen, sie sind deshalb aber doch nicht ganz nutzlos, sondern erlauben jedenfalls eine gewisse Orientierung bei Werturteilen. Generelle Rangkriterien ergeben sich aus den einzelnen Kunsttheorien. Begreift man ein Kunstwerk als gelungenen Ausdruck i.e.S. eines bedeutsamen Gehalts, so sind damit die Kriterien der Relevanz der „Aussage“ und ihres klaren und lebendigen Ausdrucks als die wichtigsten ausgezeichnet.

Es ist offensichtlich, daß das keine Regeln zur Produktion guter Kunstwerke sind, daß wir also nicht dem Einwand aussetzen, mit diesen Kriterien Kunst auf Regeln bringen zu wollen. Daß zu spezielle Kriterien künstlerisches Schaffen tatsächlich beengen und beeinträchtigen können, zeigt das Beispiel Leonardos.²⁸ Er hat selbst eine Reihe von Kriterien für gute Kunstwerke formuliert: Sie sollten einen bedeutenden Inhalt haben, die Komposition sollte völlig klar und durchsichtig sein, die Ausführung sollte bis ins letzte Detail genau und klar sein, die Gestalten sollten Schönheit, Adel, Anmut und Würde ausstrahlen, in Gesten und Bewegung sollte sich Leiden-

²⁷ Vgl. dazu Gombrich (1960), Kap.3.

²⁸ Vgl. dazu K.Badt (1956), S.149f.

schaft und Mäßigung verbinden, ihr Gesichtsausdruck sollte ideal und zugleich psychologisch differenziert sein, die Darstellung sollte naturwissenschaftlich richtig und zugleich lebendig, individuell und zugleich typisch sein. Daß all diese Forderungen sich schwer vereinen ließen, die Vollendung seiner Werke behinderten und den Schwung seines Schaffens hemmten, ist nur natürlich. Reflexion ist für das künstlerische Schaffen nicht immer förderlich. Vor allem aber müssen die Kriterien auf die Ausdrucksintention bezogen werden. Es ist Leonardo z.B. in der *Verkündigung* (Florenz, Uffizien) und im *Abendmahl* (S.Maria delle Grazie, Mailand) zwar gelungen, seine Postulate zu realisieren, aber es geht in diesen Werken doch um eine ganz bestimmte Sicht der Dinge; mit einer anderen wären sie nicht verträglich.

Obwohl unsere Kriterien sehr allgemein gehalten sind, ist es sicher problematisch, alle Kunstwerke über einen Leisten zu schlagen. Geht man z.B. durch die Alte Pinakothek in München, so wird man da nicht nur Gemälde finden, die unseren Kriterien genügen. Es ist aber zu beachten, daß die Bedeutung eines Kunstwerks nicht nur in seinem Rang besteht. Ein Werk kann auch unter historischen Aspekten wichtig sein, die für seine kunstkritische Bewertung keine Rolle spielen. Es kann ein Dokument sein für den Stil einer Epoche oder Region, für die Entwicklung eines Malers oder einer malerischen Technik, für die Ansichten seiner Zeit usf. Auch die historische, lokale oder symptomatische Bedeutung eines Werks rechtfertigt seine Aufnahme in eine Galerie. Damit sind jedoch noch nicht alle Bedenken gegen den Universalitätsanspruch unserer Rangkriterien beseitigt. Auch bei einer werkimmanenten Betrachtung bewundern wir die Kunst der Darstellung, die Lichtführung, die Komposition, die Farbenpracht eines Gemäldes, etc. All das kann zwar auch im Dienst des Ausdrucks eines bedeutsamen Gehalts stehen, aber wir würdigen es auch unabhängig davon. Insofern können unsere Kriterien als zu eng erscheinen. Man müßte dann aber von einem weiteren Begriff der Kunst ausgehen, als wir ihn in 3.2 umrissen haben. Wir schätzen zwar Kunstfertigkeit, aber auch bei handwerklichen Erzeugnissen, wir bewerten an literarischen Werken auch ihren Unterhaltungswert als positiv, aber den haben auch Spiele. Der spezifische Wert von Kunstwerken liegt in ihrer spezifischen Funktion, und die ist wohl

vor allem in der sinnlichen Vermittlung seelisch-geistiger Gehalte zu sehen; darauf heben die angegebenen Kriterien ab.

3.5 Kunstkritik

Unter *Kunstkritik* verstehen wir hier nicht das, was in den Feuilletons von Zeitungen steht, sondern was man im Englischen als *art criticism* bezeichnet.¹ Sie befaßt sich mit einzelnen Kunstwerken, nicht mit der Geschichte von Kunstformen, mit Stilen und Stilentwicklungen, mit den Künstlern und ihrem Gesamtwerk, mit Ikonographie, Geschichte der Darstellungsformen und Techniken oder Kunstsoziologie. Für die Kritik sind auch Zuschreibung, Datierung, Lokalisierung, Vorbilder und Nachwirkungen der einzelnen Werke, die sie betrachtet, keine Themen eigenen Interesses. In der Kritik eines Werkes geht es unmittelbar nur um seine Analyse, Deutung und Bewertung. Insofern kann man sagen, daß es sich um eine „immanente“ Werkbetrachtung handelt. Diese Charakterisierung ist jedoch insofern irreführend, als in der Kritik auch all das mittelbar von Interesse ist, was für ihre Aussagen zur Analyse, Deutung und Bewertung des Werkes relevant ist. Das können aber alle Themen sein, die wir gerade aus dem Bereich dessen ausgeschlossen haben, wofür sich die Kritik primär interessiert, also z.B. Fragen der Zuschreibung, des Stils, der Ikonographie, Vorbilder und die Einordnung des Werkes in das gesamte Schaffen des Künstlers. Kritik ist insbesondere keine ahistorische Betrachtung von Kunstwerken, obwohl sie die Werke primär nicht als historische Phänomene ansieht. Jedes Werk ist ein Produkt der Geschichte, hat einen historischen Hintergrund, ist unter speziellen historischen Bedingungen entstanden und richtete sich an das zeitgenössische Publikum. Dem hat die Kritik Rechnung zu tragen, sie betrachtet aber die Werke nicht nur als historische Erscheinungen, sondern will den Wert erschließen, den sie auch für uns noch haben — ähnlich wie eine nicht bloß archivarisches Philosophiegeschichte die Frage nach der sachlichen

¹ Schon Kant spricht in diesem Sinne von Kritik und A.W.Schlegel unterscheidet in der Einleitung zu (1802) Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstkritik. Er beschreibt Kritik (-vermögen) als Fähigkeit, Werke der Kunst zu beurteilen. Die Bezeichnung hat also auch im Deutschen eine gute Tradition.

Relevanz und dem Wahrheitsgehalt historischer Texte stellt. Kritik nimmt also die Intention der Künstler ernst, nicht nur Zeitbedingtes, sondern Gültiges zu schaffen. Deren „Aussagen“ sind aber oft in einer Sprache formuliert und durch Vorstellungen vermittelt, die für uns erst durch historische Analysen und Erläuterungen wieder transparent gemacht werden müssen.²

Kritik bildet so nur einen Teil der Untersuchungen der Kunstwissenschaften neben Kunstgeschichte und Kunsttheorie, in der es um die begrifflichen und systematischen Grundlagen der jeweiligen Kunstgattung geht und um methodologische und allgemeine ästhetische Erörterungen. Sie bildet aber einen wichtigen Teil der Kunstwissenschaft, denn die Analyse einzelner Werke bildet die Grundlage allgemeiner Aussagen über Entwicklungen, Stile und Künstler. Kritik steht darüber hinaus im Dienst des Kunsterlebens: Sie will durch das Verständnis des Werkes, das sie vermittelt, dessen Erleben klären und vertiefen. Ein Kunstwerk ist in der Regel nichts, was in der Wahrnehmung unmittelbar erfaßt würde. Seine Struktur muß analysiert, es muß gedeutet, das Besondere an ihm muß durch Vergleiche erhellt werden. Erst dann wird es auch anschaulich-erlebnismäßig klar.

In der Literatur zur Kunstkritik ist es umstritten, ob es deren Aufgabe ist, Aussagen über Kunstwerke zu machen, oder ob sie eine Anleitung zur Kunstbetrachtung geben soll. Die letztere Ansicht vertreten z.B. A.Isenberg in (1949) und M.Macdonald in (1954).³

² H.Jantzen meint in (1957), S.11, die Frage nach dem künstlerischen Wert sei antihistorisch, bei der Frage nach dem Rang eines Werkes werde es „den geschichtlichen Bedingungen seiner Entstehung enthoben“. Das ist zumindest schief: Der Rang wird zwar in der Kritik nicht als geschichtlicher Rang beurteilt, es geht nicht darum, ob das Werk in seiner Zeit eine gute Leistung war, sondern ob es ein gutes Werk ist, wenn man aber ein Werk einer vergangenen Epoche betrachtet, so im Licht historischer Kenntnisse, sonst versteht man es in der Regel gar nicht, kann es also auch nicht bewerten. Eine Betrachtung im Licht historischer Kenntnisse ist noch keine Betrachtung als bloß historisches Phänomen.

³ Ähnlich äußert sich auch J.Stolnitz in (1960), Kap.17. Für H.Osborne ist Kritik ein „verbal expression of appreciation“ ((1970), S.12). Das ist freilich höchst vage, denn „appreciation“ kann Erkenntnis wie subjektives Empfinden des Werts eines Kunstwerks sein. „O wie schön!“ ist auch Ausdruck einer „Würdigung“, aber solche Ausrufe haben in der Kunstwissenschaft keinen

Dabei gehen sie davon aus, daß ästhetische Urteile (sie denken dabei vorwiegend an wertende Urteile) nicht begründbar sind und so keinen kontrollierbaren kognitiven Gehalt haben. Der Kritiker solle vielmehr das Kunstwerk so präsentieren, daß der Betrachter es genauer oder in einer bestimmten Weise sieht. Isenberg meint auch, ästhetische Aussagen seien so vage, daß sie einen genaueren Sinn nur vor dem Kunstwerk erhielten und vom Betrachter selbst ergänzt werden müßten. Was Kritik also vermitteln solle, seien nicht Informationen über das Werk, sondern ein genaueres oder tieferes Kunsterleben.

Dazu ist zunächst zu sagen, daß das eine 'das andere nicht ausschließt: (Informative) Aussagen über ein Werk helfen uns, es anschaulich besser zu erfassen und zu verstehen. Aussagen über die Komposition eines Gemäldes, richten z.B. unsere Aufmerksamkeit auf sie und bewirken, daß wir etwas sehen oder deutlicher sehen, was wir vorher nicht oder nicht so klar gesehen haben. Es ist nicht nötig, sie in die Form von Anweisungen zu kleiden und zu sagen: „Beachte, daß das und das der Fall ist“, ebenso gut kann man sagen: „Das und das ist der Fall“. Hinweise auf Eigenschaften des Werks beinhalten ferner immer, daß das Kunstwerk diese Eigenschaft tatsächlich hat, lassen sich also auch in der Form von Urteilen geben. Umgekehrt lassen sich aber nicht alle Aussagen über ein Werk als Hinweise formulieren. Bei Interpretationen muß man z.B. über die Bedeutung von Symbolen und Attributen reden, über historische Hintergründe usf., und das sind keine Dinge, die man vor dem Werk aufweisen könnte.⁴ Endlich ist, wie wir schon früher betont haben, die Voraussetzung falsch, ästhetische Aussagen hätten keinen kognitiven Gehalt. Man kann also ruhig bei der traditionellen Auffassung bleiben, daß die Kritik Aussagen über ein Kunstwerk macht. Richtig ist hingegen, daß diese Aussagen wenn möglich vor dem Werk

Platz und sind auch keine Anleitungen zur Kunstbetrachtung. Kritik wird von manchen Autoren als etwas angesehen, was nicht oder doch nicht im engeren Sinn zur Kunstwissenschaft gehört. Eine zentrale Aufgabe der Kritik ist aber die Interpretation, und dafür sind vor allem Kunstwissenschaftler zuständig. Interpretation ist wiederum die Grundlage kritischer Bewertung, so daß es ganz falsch wäre, Kritik den Amateuren zu überantworten.

⁴ Isenberg und Macdonald vertreten allerdings eine nicht genauer definierte formalistische Auffassung von Kunstwerken.

gemacht werden sollten — der Kunsthistoriker zeigt in einem Vortrag Abbildungen, der Musikhistoriker spielt Teile des Werks vor, der Literaturwissenschaftler liest ein Gedicht vor oder Passagen des Werkes, auf die er sich bezieht. Goethe sagt in der Einleitung in die „Propyläen“ (1798): „Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird“. Tatsächlich ist die Sprache der Kritik, die ja weithin die normale Sprache ist, meist zu grob, um die feinen Nuancen zu erfassen, auf die es ankommt — wir haben das schon früher, insbesondere für das Farbvokabular betont. Der Hörer muß sich also das Gemeinte aufgrund eigener Anschauung des Gegenstands verdeutlichen.⁵ Das ist auch im Alltag häufig so: Man bezeichnet z.B. sehr verschiedene Bewegungsformen als „fließend“, die Bewegung einer Katze ist in anderem Sinn „fließend“ als die einer Schlange. Das mit dem Ausdruck „fließende Bewegung“ gemeinte Phänomen erfaßt man so erst genauer, wenn man es vor Augen hat.

Kritische Aussagen sind Aussagen über Kunstwerke, nicht solche, an die selbst künstlerische Maßstäbe anzulegen wären, wie A.W.Schlegel meinte, der schrieb: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, ... hat kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst“. Kunstkritik ist nicht selbst Kunst, hat also sicherlich kein „Bürgerrecht im Reiche der Kunst“, wohl aber eins im Reich der Kunstwissenschaft. Richtig ist nur, daß sprachliche Formulierungen in der Kunstkritik eine weit größere Rolle spielen als z.B. in der Biologie. Da die Sprache der Kritik weithin die normale Sprache ist, kommt es wie schon Baumgarten betonte, auf Nuancen des Ausdrucks an, so daß Kunstkritik auch eine gewisse sprachliche Meisterschaft erfordert, die Fähigkeit treffender und genauer Formulierung, die Vermittlung des erlebnismäßigen Gehalts durch Wörter mit den entsprechenden Konnotationen. Entscheidend ist aber nicht der Glanz der Formulierung, sondern die Genauigkeit und Richtigkeit der Urteile.

⁵ Vgl. dazu Isenberg (1949), S.137.

In der Kritik von Kunstwerken verschiedener Gattungen kommen ganz verschiedene Themen zur Sprache, so daß man die Fragen, mit denen sich die Kritik befaßt, allgemein nur recht grob umreißen kann. Ein Kunstwerk hat als Ausdruck eine Form und eine (semiotische) Bedeutung. Mit beiden befaßt sich die Kritik und sucht darüber hinaus zu einer Bewertung des Werkes zu kommen. Die zentralen Themenkreise der Kritik sind also Formanalyse, Interpretation und Bewertung.

Im Kontext der *Formanalyse* ist es zweckmäßig, das Wort „Form“ in einem weiteren Sinn zu verstehen ⁶, also bei darstellenden Werken auch gewisse inhaltliche Bestimmungen einzubeziehen. Welche Bestimmungen das sind, läßt sich nur bzgl. der einzelnen Kunstgattungen genauer angeben. In der Analyse der Form eines Gedichtes werden z.B. Versmaß, Rhythmus, Reimstruktur und Gedichtform (Sonett, Lied) untersucht, also die sprachliche Form i.e.S. Da sich der Rhythmus, wie wir schon sahen, vom Sinn her bestimmt, ein Sonett durch die Zuspitzung des Gedankens in den beiden Terzetten und ein Lied (in der klassischen und romantischen Dichtung) durch den schlichten Ausdruck von Gefühlen charakterisiert ist, läßt sich die Gedichtform aber nicht völlig unabhängig vom Inhalt bestimmen. Noch deutlicher ist die Beschränktheit dessen, was sich über die Form i.e.S. sagen läßt, bei Erzählungen und gegenständlichen Gemälden. Üblicherweise rechnet man zur Form einer Erzählung nicht nur die syntaktische Gestalt, sondern z.B. die Erzählstruktur (Ich- oder Er-Erzählung), das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, den epischen oder dramatischen Charakter usf., und das sind formale (strukturelle) Merkmale der Darstellung und des Inhalts. Wie die phonetische oder graphische Form eines Textes auf seinen Inhalt hin transparent ist, so auch die bemalte Leinwand. Wir sehen nicht Pigmente und Linien auf einem gegenständlichen Gemälde, sondern die dargestellte Szene. Daher rechnet man im Kontext der Formanalyse auch formale Bestimmungen der Darstellung wie des Dargestellten zur Form des Gemäldes, also z.B. die Perspektive, die Anordnung der dargestellten Figuren im dargestellten Raum (die Komposition), die Lichtführung, das gegenständlich aufgefaßte Kolorit. Bei nichtgegenständlichen Kunstwerken wie z.B. Werken der reinen Musik,

⁶ Vgl. dazu die Bemerkungen in 3.1.

geht es in der Formanalyse nur um die Form i.e.S., also z.B. um Instrumentierung, die Form (z.B. die Bestimmung eines Werks als Sonate), den Rhythmus, die Harmoniefortschreitungen, den Aufbau der Sätze, die Themen und ihre Variationen. Man könnte natürlich auch die Formanalyse generell auf die Form i.e.S. beschränken, die sich präziser abgrenzen läßt, und darauf hinweisen, daß auch die Bestimmung der Form i.w.S. nicht unabhängig von der Interpretation ist, daß sich also Formanalyse und Interpretation in keinem Fall streng trennen lassen, aber dann würde sie doch in vielen Fällen fast bedeutungslos.

Zur *Interpretation* zunächst einige Vorbemerkungen: Im Anschluß an Ideen von A.G.Baumgarten hat G.F.Meier in seinem „Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst“ (1757) das Programm einer Theorie bzw. Kunstlehre — beide Aspekte gehen bei ihm durcheinander — der Deutung von Ausdrücken, Zeichen und Bildern entworfen. Die Auslegungslehre ist für ihn Teil der Semiotik, der allgemeinen Zeichenlehre. Wegen seines weiten Zeichenbegriffs — ein Zeichen ist für ihn „ein Mittel, wodurch die Wirklichkeit eines anderen Dinges erkannt werden kann“ —, der auch Anzeichen umfaßt, bezieht er in sie auch medizinische Deutungen von Krankheitssymptomen, juristische Interpretationen von Gesetzestexten und Verträgen, Physiognomik, Dechiffrierkunst, die Deutung von Wappen und von Abbildungen und Symbolen auf Münzen, ja sogar Mantik und Astrologie ein. Damit hat er den Horizont der Hermeneutik als Auslegungslehre sprachlicher Texte, die schon im 16. und 17. Jahrhundert vor allem in Jurisprudenz, Philologie und Theologie entstanden war, erheblich erweitert.⁷ In unserem Kontext ist die Ausdehnung der Hermeneutik auf alle Arten intentionalen, insbesondere künstlerischen Ausdrucks bedeutsam. Der Einschluß von Anzeichen ist hingegen von vornherein verfehlt, da für deren Deutung nicht eine einzige Disziplin zuständig ist, sondern die verschiedenen Naturwissenschaften sowie Medizin und Psychologie. Unter einer „Interpretation“ versteht man heute nur eine Deutung von Zeichen im semiotischen

⁷ Vgl. dazu Dilthey (1900). Die Bezeichnung „Hermeneutik“ wurde 1654 von J.C.Dannhauer eingeführt. In der Philosophie wurde die Hermeneutik (z.B. von J.Clauberg und Chr.Wolff) zunächst als Teil der Logik geführt bis sie Baumgarten und Meier der Semiotik zuordneten. W.Dilthey hat sie dann als Methode der verstehenden Geisteswissenschaften bestimmt.

Sinn dieses Wortes. Dabei geht es um die Erhellung ihrer semiotischen Bedeutung, so daß eine Interpretation also nicht alles liefert, was zum Verständnis eines Zeichens gehört. Das Wort „verstehen“ hat ja einen sehr breiten Anwendungsbereich.⁸ Zum Verständnis eines Textes zählt z.B. nicht nur das Erfassen seines (semantischen) Sinns, sondern auch die Erkenntnis der Absicht, die der Autor damit verfolgte, seiner Rolle im Gesamtwerk des Autors, seiner symptomatischen Relevanz für Interessen, Ansichten und Ideale der Zeit und seiner geschichtlichen Vorbedingungen und Wirkungen. Das sind aber keine Themen der Interpretation, insbesondere keine Themen der Kunstkritik.⁹ Man kann nun eine allgemeine Interpretationstheorie von speziellen Interpretationstheorien unterscheiden. Während jener die allgemeinen Prinzipien zuzurechnen wären, die für die Deutung von Ausdrücken aller Art relevant sind, befassen sich diese mit speziellen Ausdrucksformen. In diesem Sinn gibt es z.B. literaturwissenschaftliche Interpretationslehren wie solche für Werke der bildenden Kunst. Auf spezielle Interpretationsmodelle gehen wir in den folgenden Kapiteln ein. Hier sollen zunächst nur einige allgemeine Bemerkungen zur Interpretation gemacht werden, die sich aus dem ergeben, was wir im 1. Kapitel über Ausdrucksformen gesagt haben. Eine Interpretationstheorie gibt Gesichtspunkte für Interpretationen an, Fragen, die bei einer Interpretation zu stellen oder zu beachten sind. Sie ist keine Kunstlehre des Interpretierens, enthält also keine Regeln, deren Befolgung für gute Interpretationen hinreichend oder notwendig ist. Das Interpretieren von Kunstwerken ist insofern eine „Kunst“, als es zwar allgemeine Kenntnisse voraussetzt und sich an Vorbildern orientieren kann, wegen der Verschiedenheit der Werke im einzelnen aber kaum einem festen Schema folgen kann. Es gibt keinen Interpretationsspiegel, keine vollständige Liste von Fragen, mit deren Beantwortung die Interpretation erledigt wäre. Zudem ist die Deutung eines Werkes oft eine kreative Leistung; es geht um den Entwurf von Hypothesen und ihre Überprüfung, und dabei ist man auf Einfälle angewiesen.

⁸ Vgl. dazu auch Kutschera (1981), Kap.2.

⁹ Man kann Interpretationen in diesem Sinn auch als „werkimmanente Interpretationen“ bezeichnen und sie von Deutungen, die auf ein Verstehen des Werks im angegebenen weiten Sinn abzielen, als „werkübergreifenden Interpretationen“ unterscheiden.

In der Hermeneutik spielt seit Schleiermacher und Dilthey die Reflexion auf den Standort des Interpreten eine wichtige Rolle. Die Deutung von Texten ist nicht voraussetzungslos, sondern geht von unseren eigenen Ansichten, von den Anschauungen unserer Zeit und Kultur aus. Das ist nun zwar insofern trivial als die Maßstäbe unserer Urteile natürlich immer unsere Ansichten sind, die Relevanz der Bemerkung liegt aber darin, daß wir oft dazu neigen, einen Text naiv und ahistorisch so zu lesen, als wäre er in unserer Zeit und unserer Kultur entstanden. Wir verstehen die Wörter in ihrem heutigen Sinn oder übersetzen die Aussagen in unsere Sprache und übersehen dabei leicht, daß verschiedene Sprachen nicht nur verschiedene Bezeichnungssysteme für dieselben Gegenstände sind, sondern daß jeder Sprache eine Ansicht der Gegenstände zugrundeliegt und sich in ihr ausdrückt.¹⁰ Wir übersetzen z.B. das Wort *Arētē* mit „Tugend“; das ist zwar nicht einfach falsch, aber doch insofern schief, als im griechischen Wort die Bedeutungen Tugend und Tüchtigkeit zusammenfallen und es nicht die spezifisch moralische Färbung von „Tugend“ hat. Anderen Sprachen oder frühen Sprachformen kann auch eine andere Ontologie zugrunde liegen, die dann einer Übersetzung besondere Schwierigkeiten bereitet. Wörter verändern ferner ihren Sinn mit den Gegebenheiten, die sie bezeichnen. Was das Wort „Ehe“ bedeutet, hängt z.B. von der jeweiligen sozialen und rechtlichen Ausprägung dieser Institution ab. Daher ist eine Sprache, wie Wittgenstein sagt, Teil einer Lebensform, und Sprachen aus verschiedenen Lebensformen lassen sich kaum ohne Sinnveränderung in einander übersetzen. Eine Übersetzung bedarf so oft eines zusätzlichen Kommentars, der den geistigen Horizont, die Anschauungen und Verhältnisse der Epoche und Kultur verdeutlicht, dem der Text angehört, und seinen besonderen Sinn erläutert, der sich daraus ergibt. Die Erhellung dieses geistigen und sachlichen Umfelds kann natürlich erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Man sieht darin manchmal eine grundsätzliche Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit und spricht von einer Aporie der Interpretation, einem *hermeneutischen Zirkel*. Der uns fremde Horizont, aus dem z.B. die Homerischen Epen zu verstehen sind, ist vorwiegend aus diesen Epen selbst zu erschließen; wir müßten ihn also schon kennen, um diese Epen

¹⁰ Vgl. dazu die Bemerkungen zur linguistischen Relativitätsthese in 1.2.

richtig lesen zu können, andererseits ist er aber doch nur durch sie zu erschließen. Eine echte Aporie liegt aber meist nicht vor. Über die Zeit Homers wie über die spätmykenische Epoche, auf die sich die Epen beziehen, wissen wir auch aus anderen Quellen etwas, und einen Eindruck davon vermitteln die Epen auch dem, der noch nichts über diese Zeit weiß. Durch den Vergleich verschiedener Texte kann sich durchaus ein brauchbares Bild der Zeit und ihrer Ansichten ergeben, das uns dann wiederum zu einem besseren Verständnis dieser Texte verhilft. Das Verständnis des inneren und äußeren Lebens fremder Kulturen kann sich zwar als schwierig erweisen, eine generelle Unmöglichkeit besteht aber nicht. Wir sind insbesondere nicht an unsere heutigen Anschauungen gebunden, sondern vermögen durchaus unseren Horizont so zu erweitern, daß wir auch fremde Anschauungen verstehen können. Der Standort des Interpreten bildet also nur seinen Ausgangspunkt. Verständnis ist natürlich immer Verständnis aufgrund eigener Ansichten, aber das können auch richtige Ansichten von fremden Anschauungen sein. Man kann andere Ansichten verstehen, d.h. erkennen, wie sich die Phänomene von ihnen her darstellen, ohne sich diese Ansichten zu eigen zu machen, ebenso wie man z.B. sagen kann, wie ein juristischer Fall nach englischem Recht zu entscheiden wäre, obwohl es nicht unser eigenes Recht ist.

→ Die Interpretation eines Werkes soll aufklären, was es ausdrückt. Im Sinn unserer Unterscheidung verschiedener Ausdrucksformen in 1.2 und 1.3 geht es bei gegenständlichen Werken zunächst um ihren Gegenstand und ihren Inhalt. Was Bruegels Gemälde *Die verkehrte Welt* (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen) darstellt, ist zum Teil unmittelbar ersichtlich, jedenfalls für uns, die wir mit perspektivischen Darstellungen vertraut sind. Es handelt sich um Szenen in einem Dorf; links steht ein Gasthaus, dessen Dach mit Fladen gedeckt ist, links unten bindet eine Frau einen Teufel auf ein Kissen, rechts davon schert ein Mann ein Schaf, daneben einer ein Schwein, usf. (Bei uns nicht vertrauten Darstellungsweisen hätte die Interpretation schon zu klären, wie sie zu lesen sind.) Dennoch ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich, worum es in dem Bild überhaupt geht. Die Interpretation muß zeigen, daß hier über 100 niederländische Sprichwörter und Redeweisen dargestellt sind, und dazu muß man diese kennen. So beziehen sich die Fladen auf dem Dach auf die Redeweise „Da ist das Dach mit Fladen gedeckt“ (d.h.: da lebt man faul und

im Überfluß) und die beiden Scherenden illustrieren die Redensart „Der eine schert Schafe, der andere Ferkel“ (d.h. der eine hat den Vorteil, der andere den Nachteil, oder: Der eine lebt im Überfluß, der andere in Not). Damit ist aber noch nicht klar, was das Bild i.e.S. ausdrücken soll. Hier hat die Interpretation darauf hinzuweisen, daß es eine Darstellung der verkehrten, d.h. gottesfernen Welt ist, in der man „Gott einen flächsernen Bart umbindet“, d.h. Betrug unter der Maske der Frömmigkeit übt, in der die Frauen ihren Männern „blaue Mäntel umhängen“, d.h. sie betrügen, in der „die großen Fische die kleinen fressen“, usf. Es ist also eine verderbte und absurde Welt dargestellt, die Häufung der Einzelszenen schlägt ins Qualitative um und ihre Unverbundenheit wird Ausdruck des Chaotischen. Der symbolische Sinn zielt in dieselbe Richtung: Das Symbol des Gottesreiches, die von einem Kreuz gekrönte Weltkugel, tritt im Bild mehrfach auf: Umgekehrt, mit dem Kreuz nach unten (also als Symbol der gottesfernen Welt) als Wirtshausschild und in der Szene vorn, die das Sprichwort darstellt „Wer durch die Welt will, muß sich krümmen“ (d.h. wer in dieser Welt vorankommen will, muß sich charakterlos den Verhältnissen anpassen) und aufrecht in der Hand Jesu, dem von einem Mönch der „flächserne Bart“ umgehängt wird. Es geht also bei der Interpretation um die Verdeutlichung des gesamten Sinns, insbesondere des Inhalts, des Gehalts (der „Aussage“) und des symbolischen und allegorischen Sinns wie auch eventueller Anspielungen.

In der Kritik ist auch das Verhältnis von Form und Bedeutung zu untersuchen; Inhalt und Gehalt werden ja durch die Form vermittelt. So ist z.B. für das Bild von Bruegel zu zeigen, wie die Massenhaftigkeit und Disparatheit der einzelnen Szenen zum Gehalt beiträgt, bei einer Erzählung muß die inhaltliche Relevanz der Erzählform deutlich gemacht werden, bei einem lyrischen Gedicht der Zusammenhang zwischen dem Ausdruckswert des Rhythmus und dem ausgedrückten Gefühl. Es geht ferner um das Verhältnis von Inhalt, Gehalt und symbolischen Sinn. Es ist zu untersuchen, mit welchen Mitteln der Autor sein Ziel erreicht, welchen Beitrag die einzelnen formalen und inhaltlichen Komponenten zum Gehalt liefern. Die Betrachtung der Form und der Bedeutung, Formanalyse und Interpretation hängen also in der Kritik eng zusammen. Wenn man an dieser Einteilung festhalten will, kann man aber all das, worin es (auch) um Fragen des spezifischen Sinns geht, der Interpretation

zuordnen, ähnlich wie man in der Sprachwissenschaft alle Untersuchungen, in denen es neben syntaktischen Fragen auch um den Sinn sprachlicher Ausdrücke (Wörter, Sätze und Texte) geht, der Semantik zurechnet.

Kunstwerke können auch Symptome für Anschauungen des Künstlers oder ihrer Zeit sein. In ihnen können sich Ansichten, Ideale und Stimmungen einer Epoche ausdrücken, ohne von ihm zum Ausdruck gebracht zu werden.¹¹ H. Sedlmayr hat von „symbolischen Bildern“ gesprochen.¹² Das sind für ihn häufig wiederkehrende Motive, die symptomatisch für seelische und geistige Leiden der Zeit sind. Er erwähnt z.B. das Motiv des durchgehenden Pferdes, das seinen Reiter abgeworfen hat — es erscheint bei Goya, Géricault, Daumier, Courbet als Symbol des Verlustes der Herrschaft über die Triebshäre oder über die sozialen und ökonomischen Lebensbedingungen —, das Motiv der Gefangenen — als Symbol der Beengung durch die sozialen Lebensbedingungen — und das Motiv der Akrobaten und Gaukler, der Zirkuswelt als Symbol der Instabilität und Scheinhaftigkeit des Lebens. Dabei wäre natürlich zu fragen, ob diese Motive bewußt als Ausdrucksmittel gewählt worden sind, oder ob ihre symbolische Bedeutung unbeabsichtigt war. Nur im letzten Fall kann man sie als Symptome ansehen. E. Panofsky bezeichnet den symptomatischen Sinn in (1932) als „Dokumentsinn“ und zählt ihn auch zu den Sinnschichten, die eine Interpretation zu erhellen hat.¹³ Für uns ist er hingegen kein Thema der Kritik, denn die symptomatische Bedeutung ist eben keine semiotische Bedeutung, keine immanente Bedeutung des Werkes.

Statt der Unterscheidung von Formanalyse und Interpretation findet sich in der Literatur auch jene zwischen Beschreibung und Interpretation. Nach Beardsley soll eine Beschreibung im Fall der Dichtung allein die syntaktische Ebene erfassen, alles Semantische rechnet er zur Interpretation.¹⁴ Er schiebt dann aber zwischen reiner

¹¹ Vgl. dazu die Unterscheidung in 1.2.

¹² Vgl. Sedlmayr (1958), S.158 und (1964), S.224.

¹³ Vgl. dazu 4.2.

¹⁴ Beardsley unterscheidet in (1958) eine interne Beschreibung, in der es um die Eigenschaft des Werkes selbst geht, von einer externen, die sich z.B. mit Entstehung und Autor befaßt. Wir zählen nur die interne Beschreibung zur Kritik.

Beschreibung und eigentlicher Interpretation eine „Explikation“ ein, in der z.B. Wortbedeutungen, grammatikalische Konstruktionen und Bilder erläutert werden. Wir würden eine solche Explikation zur Interpretation rechnen, andererseits aber den Begriff der Beschreibung so erweitern, daß er sich nicht nur auf die Form i.e.S. bezieht. M.Weitz faßt hingegen den Begriff der Beschreibung erheblich weiter und rechnet dazu alle Aussagen über das Dargestellte, auch solche über Charaktere und Motive der handelnden Personen.¹⁵ Sein Ziel ist es, nur das Problematische und Hypothetische der Interpretation zuzurechnen, alles Unproblematische aber der Beschreibung. Die Grenze zwischen dem Problematischen und dem Unproblematischen ist jedoch sehr unscharf; jede Beschreibung enthält schon eine Deutung. Wegen des engen Zusammenhangs von Form und Bedeutung spricht sich Sparshott in (1967) gegen eine Trennung von Beschreibung und Interpretation aus. Es ist aber doch zweckmäßig, die Themen der Kritik etwas näher aufzugliedern.¹⁶

Bewertung schließlich setzt Formanalyse und Interpretation voraus, denn sie bezieht sich sowohl auf die Form wie auf den Gehalt und ihr Verhältnis zueinander. Von den Aspekten, unter denen Kunstwerke bewertet werden können, war schon im letzten Abschnitt die Rede.

In der Literatur zur Theorie der Kritik spielt das Problem der Rechtfertigung kritischer Urteile eine zentrale Rolle. Die Rechtfertigung von Aussagen zur Formanalyse wirft nun kaum theoretische Probleme auf. Am ehesten könnte man solche im Zusammenhang mit ästhetischen Urteilen über die Form sehen. Aber da es in der Formanalyse nicht um reine Werteigenschaften (z.B. um Schönheit) geht — sie sind Themen der Bewertung — sondern um solche, die zumindest auch deskriptiv sind, und um expressive Eigenschaften,

¹⁵ Vgl. M.Weitz (1964), S.231.

¹⁶ Umstritten ist auch, ob Beschreibungen wertende Aussagen enthalten. (Vgl. dazu z.B. Aldrich (1963), S.85) und Sibley (1968), S.31). Da es bei der Formanalyse auch um expressive Qualitäten geht, Prädikate dafür wertende Konnotationen haben können und man z.B. Farben als „harmonisch“, ein Gelb als „grell“, einen Übergang als „abrupt“ charakterisiert, kann man wertende Aussagen nicht ausschließen, sie treten aber in Formanalyse und Interpretation doch deutlich gegenüber nichtwertenden Aussagen zurück.

bietet die Rechtfertigung entsprechender Urteile, wie wir in 2.4 sahen, keine prinzipiellen Probleme. Ob eine Darstellung zentralperspektivisch ist, eine Komposition pyramidenförmig, ob eine Erzählung eine Ich-Erzählung ist oder in Briefform geschrieben, läßt sich in der Regel ohne weiteres feststellen. Eventuelle Unklarheiten resultieren hier meist aus der Vagheit der verwendeten Begriffe. Wie es aber kein fundamentales erkenntnis- oder wissenschaftstheoretisches Problem ist, wie sich die Aussage begründen läßt, ein Gesicht sei rund, so werfen auch z.B. Urteile über den epischen oder dramatischen Charakter einer Erzählung keine fundamentalen Begründungsprobleme auf. Im Zweifelsfall muß man sich über den Gebrauch dieser Wörter verständigen, dann wird auch eine Einigung in der Sache nicht schwerfallen.

Auch viele Aussagen zur Interpretation eines Kunstwerks sind unproblematisch. Das gilt speziell für Behauptungen über das, was dargestellt wird. Daß die Szenen in Bruegels *Verkehrter Welt* niederländische Sprichwörter und Redensarten darstellen und um welche es sich im einzelnen handelt, läßt sich eindeutig belegen, ebenso daß das Thema die gottesferne Welt ist oder daß es sich bei der zweiten männlichen Figur von links in Rubens' *Urteil des Paris* (Madrid, Prado) um Hermes handelt. Andere Aussagen zur Interpretation haben einen stärker hypothetischen Charakter. Ob z.B. das *Portrait eines jungen Mannes* von Ludger tom Ring d.Ä. in den Staatlichen Museen in Berlin-Dahlem seinen Sohn Hermann darstellt, ist umstritten, da die physiognomischen Merkmale mit dessen Selbstbildnis von 1544 nicht ganz übereinstimmen. Interpretationen sind oft Hypothesen. Selbst wenn sie sich nicht definitiv verifizieren oder falsifizieren lassen, kann man Gründe dafür und dagegen anführen, kann also sinnvoll über sie diskutieren, und daher haben sie einen kognitiven Sinn.¹⁷ Auch naturwissenschaftliche Hypothesen wie z.B. die einer

¹⁷ Margolis meint in (1965), S.187, eine Beschreibung sei wahr oder falsch, eine Interpretation nur plausibel. Alle Behauptungen sind aber wahr oder falsch, unabhängig davon, ob ihre Wahrheit entscheidbar ist oder nicht. (Das gilt freilich nur mit einer Einschränkung: Aussagen über die Haarfarbe von Hamlet finden in Shakespeares Text keinen Anhalt; sie sind also nicht bloß unentscheidbar, sondern es ist nicht sinnvoll, von der tatsächlichen Haarfarbe Hamlets zu sprechen, weil Hamlet eben keine reale historische Person ist. Um solche Aussagen geht es aber bei der Interpretation auch nicht.) Ferner können

Urzeugung, nach der alles Leben aus ein und derselben Zelle stammt, sind weder verifizierbar noch falsifizierbar, ohne deshalb unbegründet oder gar wissenschaftlich wertlos zu sein.

Interpretationen lassen sich durch Hinweise auf Merkmale des Werkes selbst stützen, auf Analogien mit anderen Werken, auf die Bildsprache der Zeit, auf Zeugnisse über die Entstehung des Werks, auf Äußerungen des Autors etc. Je nach dem Inhalt der Hypothese können es also ganz verschiedene Gründe sein, die sich dafür anführen lassen. Begründungen von Interpretationen sind in der Regel keine deduktiven Beweise, es sind auch keine streng induktiven „Schlüsse“, aber die Situation ist hier nicht ungünstiger als in anderen Bereichen. Auch der Historiker muß sich z.B. bei Hypothesen über die Absichten eines Staatsmannes auf Indizien stützen, die nicht zu einer deduktiven Verifikation ausreichen; auch ihm steht keine Wahrscheinlichkeitsbewertung zur Verfügung, mit deren Hilfe er errechnen könnte, wie groß die Wahrscheinlichkeit seiner Hypothese aufgrund dieser Indizien ist. Gibt es mehrere konkurrierende Interpretationen, so ist die insgesamt am besten gestützte vorzuziehen — welche das ist, läßt sich oft, wenn auch nicht immer sagen. Auch das ist aber kein Problem, das nur in der Ästhetik auftritt; der Fall, daß unterschiedliche Interpretationen etwa gleich gut begründet sind, kommt nicht nur in der Kunstkritik vor.¹⁸ Verschiedene Interpretationshypothesen sind aber nicht immer unverträglich miteinander, so daß man sagen müßte, nur eine von ihnen könne richtig sein. Das gilt insbesondere für solche über den Gehalt von Kunstwerken. Wir haben ja schon mehrfach betont, daß der Gehalt sich nicht auf einen begrifflichen Nenner bringen läßt. Der Gehalt ist im Sinn Kants eine „Idee, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache

auch Urteile über die Form i.e.S. — erst recht solche über die Form i.w.S. hypothetisch sein. Margolis meint, eine Interpretation entdecke nicht den Sinn eines Kunstwerks, sondern generiere ihn. Das ist aber mit der Auffassung des Kunstwerks als Ausdruck nicht verträglich.

¹⁸ Vgl. dazu z.B. Kutschera (1981), 9.5, zu Interpretationshypothesen Hampshire (1966), S.314. Bei einigen Werken scheint es sogar fraglich, ob sich jemals eine gut gesicherte Interpretation finden wird. Ein Beispiel ist Michelangelos Zeichnung *Die Bogenschützen* (es ist auch umstritten, ob es sich um eine Originalzeichnung handelt); vgl. dazu Panofsky (1939), S.225ff.

völlig erreicht und verständlich machen kann“.¹⁹ Verschiedene Interpretationen können also unterschiedliche Züge desselben Gehalts erfassen. Sie lassen sich dann im Erleben des Werkes zu einer anschaulichen Synthese bringen. Vor einer Entscheidung für die eine oder die andere Interpretation steht man also nur dann, wenn sie sich anschaulich nicht verbinden lassen. Ein Satz mit mehreren Lesearten wie „Das Schloß ist geöffnet“ hat keinen eindeutigen Sinn, ein Satz mit vielen Bedeutungsfacetten wie „Wer sich selbst sucht, wird sich verlieren“, hat hingegen einen bestimmten Gehalt, wenngleich er sich nur durch mehrere unterschiedliche Paraphrasen der einzelnen Sinnkomponenten explizit bestimmen läßt. Gute Kunstwerke sind nicht mehrdeutig, sondern haben einen bestimmten aber komplexen Gehalt. Der Gehalt eines Werkes kann sogar, ebenso wie der eines Erlebens, widersprüchlich sein. Wir können denselben Vorgang, z.B. den Erfolg eines Freundes, zugleich mit Freude, Trauer und Befürchtung erleben: Wir freuen uns mit ihm über den ersehnten Erfolg, sind traurig über eine Trennung von ihm, die sich daraus ergibt, und befürchten, daß der Erfolg ihn dem erhofften Ziel nicht näher bringen wird.²⁰ Bruegels *Krüppel* (Paris, Louvre) läßt uns zugleich das Groteske wie das Entsetzliche dieser Gestalten erleben; die Darstellung erregt sowohl Abscheu wie Mitleid. Die Komplexität und Vielschichtigkeit des Gehalts unterscheidet echte Kunstwerke von literarischen. K. Jaspers sagt: „Von den großen Dichtwerken ist keines bis auf den Grund zu durchschauen... Wo die Deutung durch den Gedanken restlos gelingt, ist die Dichtung überflüssig oder vielmehr von vornherein keine echte dichterische Schöpfung“.²¹ Die sprachliche Unausschöpflichkeit des Gehalts läßt jede Interpretation

¹⁹ Vgl. dazu 3.2.

²⁰ Diese Art von Widersprüchlichkeit ist etwas anderes als die Unverträglichkeit von Aussagen. Ein und derselbe Vorgang wird nicht (zum gleichen Zeitpunkt) unter demselben Aspekt verschieden erlebt, sondern er wird unter verschiedenen Aspekten verschieden erlebt, wobei diese Aspekte aber im gleichen Erlebnisakt gegenwärtig und im Gesamteindruck miteinander verwoben sind. Sie werden nur in der sprachlichen Beschreibung isoliert und erscheinen darin widersprüchlicher als sie es im Erleben selbst sind. Die Freude ist eben im Beispiel nicht reine Freude, sondern selbst schon von Trauer und Befürchtung gefärbt.

²¹ Jaspers (1947) (Abschn. (a)-(ff)).

als unvollständig erscheinen, selbst wenn sie den Kern des Gehalts trifft. Der ganze Gehalt kann eben immer nur im Erleben präsent sein. Auch im Erleben werden natürlich nicht immer alle inhaltlichen Aspekte des Werkes erfaßt. Wenn man nach längerer Zeit ein Gedicht liest, können einem neue Sinnkomponenten deutlich werden, die man früher selbst bei einer gründlichen Beschäftigung mit dem Werk übersehen hat. Es gibt auch ein „Leben des Kunstwerks in der Geschichte“ (R.Ingarden): Verschiedenen Zeiten „sagt“ es aufgrund unterschiedlicher Auffassungen und Erfahrungen Verschiedenes.

In der Literatur spielt die Frage eine große Rolle, ob die Interpretation eines Kunstwerks den Intentionen des Autors entsprechen müsse.²² Nun ist ein Kunstwerk sicher von seinem Autor als Ausdruck von etwas gestaltet worden, es hat also einen intendierten Gehalt, und wenn der Ausdruck gelungen ist, so hat es diesen intendierten Gehalt tatsächlich. Ein Kunstwerk ist aber keine Kommunikation, zu deren Verständnis es nur auf das ankommt, was der Sprecher damit gemeint hat. Auch ein Kunstwerk kann man zwar unter dem Aspekt betrachten, was der Autor damit ausdrücken wollte, wichtiger als diese biographische Frage ist aber die, was es selbst ausdrückt. In der Kritik geht es — zumindest unmittelbar — allein um diese letztere Bedeutung, und die kann sich durchaus von der intendierten unterscheiden, so daß diese nicht immer ein Maßstab für die Richtigkeit einer Interpretation ist. Wir haben ferner schon früher betont, daß künstlerischer Ausdruck nicht Umsetzung eines Gedankens in Wörter, Farben, Formen oder Töne ist, sondern daß der genauere Gehalt erst zusammen mit der Form bestimmt wird. Der Gehalt ist Produkt der Gestaltung, liegt also nicht im Kopf des Künstlers, sondern im Werk selbst. Ein Dichter hat natürlich schon bevor er ans Werk geht, gewisse Pläne, Vorstellungen und Absichten, aber die konkretisieren sich erst im Verlauf des Schreibens, und sie werden dabei oft modifiziert; die Charaktere einer Novelle entwickeln ihre eigene Dynamik, die Geschehnisse ihre eigene Logik. Ausdruck bedeutet ferner eine Objektivierung. Auch Lyrik ist nicht einfach Kundgabe persönlichen Erlebens, sondern Ausdruck von etwas allgemein Bedeutsamen. Damit tritt aber der Autor hinter sein Werk zurück. Je persönlicher ein Werk ist, desto wichtiger ist natürlich

²² Vgl. dazu z.B. T.Redpath (1957), F.Cioffi (1963), J.Kemp (1957).

der biographische Hintergrund. Keine Interpretation von Goethes *Marienbader Elegie* wird ohne Hinweis auf seine Freundschaft mit Ulrike von Levetzow auskommen, der Rang dieses Werkes beruht aber darauf, daß es nicht bloß Zeugnis von Goethes persönlicher Liebe und seines Verzichts ist, sondern Ausdruck eines Pathos im Sinne Hegels. Die Intentionen des Autors sind also nicht nur deswegen kein entscheidendes Kriterium für die Richtigkeit von Interpretationen, weil sich darüber zumeist nur aufgrund einer Interpretation des Werkes selbst etwas sagen läßt — andere Zeugnisse dafür fehlen oft —, sondern weil uns primär nicht das interessiert, was er sagen wollte, sondern das, was er gesagt hat. Gibt es unabhängige Zeugnisse über seine Intentionen, so können sie natürlich eine wertvolle Interpretationshilfe bilden, aber auch dann bleibt die Frage, wieweit das, was er sagen wollte, dem entspricht, was er ausgedrückt hat. Selbst Aussagen des Künstlers über sein eigenes Werk sind nicht immer verlässlich. Wenn z.B. Th. Fontane über seinen Roman *Jenny Treibel* schreibt: „Zweck der Geschichte: Das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeois-Standpunktes zu zeigen, der von Schiller spricht und Gerson meint“,²³ so ist das insofern schief, als der Roman keineswegs polemisch und tendenziös ist, sondern trotz seiner kritischen Untertöne die Verhältnisse durch das Licht verständnisvollen und einfühlsamen Humors „verkärt“ (ein Terminus Fontanes). Die sozialen Ankläger, die sich im alleinigen Besitz der gültigen moralischen Maßstäbe wähnen, hat er als „Gesinnungsfatzken“ bezeichnet, und als solcher hat er sich nicht betätigt.²⁴

Zusammenfassend kann man sagen, daß in der Diskussion der hypothetische Charakter von Interpretationen oft übersehen wird, daß man eine Rechtfertigung von Hypothesen in Form von Beweisen fordert und da sich solche kaum liefern lassen, dann zu dem skeptischen Resultat kommt, daß jeder die Interpretation annehmen mag, die ihm einleuchtet. Tatsächlich lassen sich aber häufig gute Gründe für oder gegen Interpretationen angeben, und ihre Diskussion vollzieht sich in der Kunstwissenschaft nicht weniger rational als in anderen wissenschaftlichen Disziplinen. Allgemeine Kriterien für die Richtigkeit von Interpretationen gibt es ebensowenig wie allgemeine

²³ Fontane, Ges. Werke II, Bd. 7, S. 174.

²⁴ Gegen die Intentionen des Autors als Kriterium für Interpretationen haben sich auch M. C. Beardsley und W. K. Wimsatt in (1946) ausgesprochen.

Wahrheitskriterien.²⁵ Was als Grund für bzw. gegen eine Interpretation angesehen werden kann, hängt von deren Inhalt und dem Werk ab. Die Behauptung, Hamlet sei Melancholiker, ist mit anderen Gründen zu verteidigen (durch Bezugnahme auf andere Stellen des Textes) als jene, seine Mutter sei schon vor dem Tod seines Vaters die Geliebte von Claudius gewesen; für die These, Rubens habe mit seinem *Urteil des Paris* seiner Frau gehuldigt, sprechen andere Gründe als für jene, die Glaskugel im Schoß der jungen Frau in Tizians *Allegorie des Marquis d'Avalos* symbolisiere das zerbrechliche Eheglück.

Umstritten sind vor allem Möglichkeit und Methode der Rechtfertigung von Werturteilen über Kunstwerke. Wir haben aber im letzten Abschnitt gesehen, daß sich aus den Aussagen über Eigenart und Funktion von Kunstwerken Rangkriterien ergeben, die zwar einen breiten Vagheitshorizont haben, aber doch in vielen Fällen ausreichen, Wertaussagen zu begründen. Auch hier ist erstens zu beachten, daß Werturteile hypothetisch sind. Sie beruhen ja wesentlich auf Werkinterpretationen und deren hypothetischer Charakter vererbt sich auf sie. Scheitert die vorausgesetzte Interpretation, so verliert auch das Werturteil seine Grundlage; ist aufgrund neuer Informationen eine andere Interpretation vorzuziehen, so ist es entsprechend zu modifizieren. Zweitens ist auch die Begründung von Werturteilen weder deduktiv noch im strengen Sinn induktiv, sondern sie besteht im Anführen von Indizien. Daß Bruegels *Verkehrte Welt* ein gutes Werk ist, läßt sich z.B. so begründen, daß man auf die Bedeutung des Themas hinweist — die Verfassung der Welt ist sicher ein bedeutendes Thema —, auf die Relevanz der „Aussage“ Bruegels zu diesem Thema — er konfrontiert uns mit den unzähligen Absurditäten menschlichen Tuns, mit Formen charakterlosen, ungerechten Verhaltens — auf ihre Wahrheit — menschliches Tun hat zweifellos vielfach den Aspekt des Absurden —, auf den gelungenen, klaren und lebendigen Ausdruck dieses Gehalts — die Veranschaulichung des Chaotischen durch die Disparatheit der Szenen, des Absurden durch die primitiven Gesichter und Gestalten — und auf die Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit — alle Szenen und fast alle Details

²⁵ Vgl. dazu Kutschera (1981), 1.6 (S.51f).

tragen zur Ausdrucksintention bei. Eine Rechtfertigung von Urteilen über den Rang von Kunstwerken ist also durchaus möglich. Wenn auch die Kunstwissenschaften mit expliziten Werturteilen recht zurückhaltend sind, so werden doch in guten Interpretationen und Formanalysen in der Regel schon jene Tatsachen aufgewiesen, die Indizien für den Rang sind, d.h. aus solchen Interpretationen ergibt sich im Effekt schon der Rang. Das Offensichtliche braucht dabei nicht zur Sprache gebracht werden. Auf die Bedeutung des Bruegelschen Themas, die Wahrheit seiner „Aussage“ und ihre Relevanz muß der Interpret nicht eigens hinweisen, es genügt, wenn er Thema und Gehalt beschreibt. Diskussionen über die Bedeutung des Themas und den Wert der „Aussage“ sind nur dann erforderlich, wenn sie zweifelhaft erscheinen. Dann ist es freilich nicht immer möglich, weltanschauliche Abstinenz zu üben, aber wir haben im letzten Abschnitt zu zeigen versucht, daß Rangfragen zumindest nicht von Details der Weltanschauungen abhängen. Soweit freilich weltanschauliche Differenzen für die Rangfragen relevant werden, ist eine Begründung fast ausgeschlossen, da Weltanschauungen nicht auf einzelnen Gründen beruhen, über die man diskutieren könnte, sondern auf unzähligen Erfahrungen, und — wie der Name schon sagt — mehr Sichtweisen als Systeme von Annahmen darstellen. Abgesehen von Werken, die durch Ideologien geprägt sind, und die dann meist auch literarisch, also schon nach relativ unproblematischen Kriterien schlecht sind, ist die Zahl der Kunstwerke, bei denen man in solche Begründungsschwierigkeiten käme, aber wohl relativ gering.

3.6 Wert und Aufgaben der Kunst

Eine der wichtigsten Fragen der Philosophie der Kunst ist die nach dem Wert der Kunst, ihren Aufgaben und ihrer Rolle im menschlichen Leben. Diese Frage hat einen prinzipiellen und einen historischen Aspekt. Historisch geht es um die Rolle der Kunst — oder spezieller: der einzelnen Künste — in einer Kultur oder Epoche, um den Wert, der ihr zugemessen wurde, um die Aufgaben, die man ihr stellte. Prinzipiell geht es um die Frage, welchen Wert die Kunst haben kann (nicht um den Wert einzelner Kunstwerke), was sie zu leisten und welche Rolle sie daher im menschlichen Leben zu spielen vermag. Die Philosophie der Kunst befaßt sich mit dieser letzteren Frage. Auf sie hat man verschiedene Antworten gegeben, die naturge-

mäß eng mit den verschiedenen Auffassungen vom Wesen der Kunst zusammenhängen. Schon bei Platon, dem ersten Philosophen, der sich über Kunst geäußert hat, finden sich mehrere Antworten. Im *Gorgias* (501d-502d) sagt er, das Ziel von Dichtung und Musik sei es, Vergnügen (*Hēdonē*) zu bereiten und dem Betrachter zu „schmeicheln“. Er bezeichnet Dichtung dort als Rhetorik mit Rhythmus, Melodie und Metrum – angesichts seiner negativen Einschätzung der Rhetorik ein recht vernichtendes Urteil. Im *Hippias Maior* (298a) erklärt er das Schöne als jenes Angenehme, das durch Gehör oder Gesichtssinn erfahren wird.¹ Er vertrat zunächst also eine hedonistische Kunstauffassung. Im *Staat* und den *Gesetzen* ordnet Platon der Dichtung hingegen eine erzieherische und moralische Aufgabe zu. In den *Gesetzen* (667d ff) heißt es aber auch, der Wert der mimetischen Kunst bestehe nicht im Vergnügen, das sie erzeugt, sondern in der Ähnlichkeit ihrer Werke mit dem Schönen. Danach regen sie uns im Sinn des *Symposiums* ebenso wie die schönen Dinge in der Natur an, vom Sinnlichen zum Geistigen, zur Idee des Schönen, fortzuschreiten, haben also eine erkenntnisauslösende Funktion und, zumindest in einem weiten Sinn, einen kognitiven Wert. Damit sind schon die drei wichtigsten Thesen über den Wert der Kunst genannt: Die hedonistische, die moralistische und die kognitivistische.

➤ Der Hedonismus ist zunächst eine moralphilosophische These, nach der Lust das einzige intrinsisch Gute ist.² Das Wort „Lust“ ist hier freilich in dem weiteren Sinn von *Hēdonē* zu verstehen, das auch soviel wie „Genuß“, „Vergnügen“ und „Freude“ bedeutet; im Englischen spricht man von *pleasure* oder *enjoyment*. Der *ästhetische Hedonismus* besagt entsprechend: „Der einzige intrinsische Wert eines Kunstwerks besteht im ästhetischen Genuß, den es dem Betrachter, Hörer oder Leser bereitet“. Danach ist es also Aufgabe der Kunst, Werke zu schaffen, die uns Genuß bereiten. So meint z.B. Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture* (1719), das Verdienst der Kunst bestehe darin, Gegenstände darzustellen, die in uns Leidenschaften erregen. Die Affekte, die solche Nachahmungen

¹ Diese Definition erwähnt auch Aristoteles in der *Topik* (146a21).

² Vgl. dazu Kutschera (1982), S.84ff. Als *intrinsisch* wertvoll bezeichnet man Gegenstände, die um ihrer selbst willen, nicht nur um eines anderen willen (als Mittel oder Vorbedingungen für etwas anderes) angestrebt werden. – Zum ästhetischen Hedonismus vgl. a. Osborne (1970), Kap.3.

bewirken, seien zwar nur oberflächlich, aber im Spiel mit solchen Affekten liege der Unterhaltungswert der Kunstwerke, und damit ihr Verdienst in einem Leben, das ständig von Langeweile bedroht sei. Hume sagt: „The object of poetry is to please“³, N.Poussin schreibt: „La fin de l'art est la délectation“⁴, und für N.Hartmann bilden – ähnlich wie für Kant – Lustempfindungen die Grundlage des Geschmacksurteils; Wohlgefallen und ästhetischer Wert des Gegenstands sind untrennbar miteinander verbunden. Er meint: „Alles affirmative [d.h. positive] Wertgefühl hat Lustcharakter“.⁵ Der Wert eines Kunstwerks besteht nach ihm nur für ein „im Anschauen genießendes Subjekt“ und Wertfühlen ist wertkonstituierend.⁶ Wenn hingegen Epikur sagt: „Wenn du das Schöne erwähnst, sprichst du von *Hēdonē*; denn das Schöne wäre nicht schön ohne sie“, so ist das nicht mehr als eine Trivialität, denn zum Schönen gehört natürlich auch, daß es uns gefällt. Die Frage ist, ob alle Kunst schön ist und ob das Schöne nur das Gefällige ist. Eine hedonistische Kunstauffassung verbindet sich insbesondere auch mit dem Formalismus, den wir ja in 3.1 so charakterisiert hatten, daß nach ihm Kunstwerke auf positive ästhetische Wirkung abzielende Gestaltungen sind. Eine positive ästhetische Wirkung besteht aber in angenehmen Gefühlen, die im Betrachter erweckt werden, also in einer sinnlichen Freude, einem ästhetischen Vergnügen. Drücken Kunstwerke nichts aus, so kann man ihnen kaum eine belehrende, erzieherische, moralische oder kognitive Funktion zuordnen.

Zur Kritik des Hedonismus ist zu sagen, daß Kunstwerke keine Genußmittel sind – auch dann nicht, wenn man das Wort „Genuß“ in einem recht weiten Sinn versteht. Die Werke der großen religiösen Kunst wollen den Betrachter nicht primär erfreuen, sondern ihm die großen Themen der Heilsgeschichte anschaulich vergegenwärtigen.

³ Das paßt freilich schlecht zu seinem elitären Subjektivismus, denn ist es das Ziel der Kunst zu gefallen, so wird man jenen Werken den höchsten Rang zusprechen müssen, die den meisten Menschen den höchsten Genuß bereiten. Ob es den wenigen Kennern gefällt, ist dann relativ unwichtig.

⁴ Vgl. A.Blunt: Poussin's Notes on Painting, Journal of the Warburg Institute I (1937), S.344ff.

⁵ Hartmann (1953), S.73.

⁶ A.a.O., S.80. Diesen Subjektivismus kritisiert Hartmann freilich an anderen Stellen seines offenbar auch für ihn selbst schwer zu übersehenden Buches.

Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d.Ä., F.Goya, F.M.Dostojewski, W.Raabe und W.Shakespeare konfrontieren uns nicht mit einer schönen, angenehmen Welt. Werke der Architektur dienen nicht in erster Linie dem ästhetischen Genuß. Natürlich sind viele bedeutenden Werke auch schön und bereiten uns ästhetische Freude. Der *Poseidon vom Kap Artemision* (Athen, Nationalmuseum), Raffaels *Sixtinische Madonna* (Dresden, Galerie Alter Meister) oder Tizians *Assunta* (Venedig, Frarikirche) sind zwar religiöse Bilder, haben aber auch eine sehr starke ästhetische Faszination. Die Schönheit der Erscheinung ist ja auch eines der zentralen Themen der Kunst. Auch Raabes *Schüdderump* oder Shakespeares *Macbeth* sind Werke, die hervorragend geschrieben und gestaltet sind, so daß ihre Lektüre auch Freude macht. Was nicht allein oder primär dem ästhetischen Genuß dient, ist deswegen noch nicht abstoßend oder unerfreulich.

Wie der moralische führt auch der ästhetische Hedonismus zu folgender Paradoxie: Je ausschließlicher man auf Genuß aus ist, desto mehr verliert man den Spaß daran. Darauf hat schon Platon hingewiesen, besonders nachdrücklich aber J.Butler und H.Sidgwick. Genuß ist eine flüchtige Sache und führt schnell zur Übersättigung. Bekannte Genüsse verlieren bald ihren Reiz, so daß der Hedonist immer auf der Suche nach neuen, stärkeren Empfindungen ist. Am Beginn der neuzeitlichen Subjektivierung der Werte hat Hobbes das neue Ideal erfüllten Lebens formuliert. Ein höchstes Gut, das unser Streben nach Glück restlos und dauerhaft zu erfüllen vermag, ist für ihn nicht mehr vorstellbar, denn wäre es erreicht, so würde nichts mehr gewünscht oder erstrebt. Damit, meint er, würde es aber erstens seinen Charakter als Gut verlieren, denn ein Gut sei etwas, das angestrebt wird, und zweitens würde derjenige, der es erreicht hat, nichts mehr empfinden, denn alle Empfindung ist mit Streben verbunden; nicht empfinden heißt aber nicht leben. Das höchste Ideal kann also für Hobbes nur mehr im ungehinderten Fortschreiten zu immer neuen Zielen bestehen.⁷ Lust als Ziel wird damit im Effekt

⁷ Vgl. Latin Works, Bd.II, S.103. Etwa gleichzeitig tritt in der Dichtung — zuerst in Tirso de Molinas *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) — die Gestalt des Don Juan auf, die neben jener des Dr.Faust einen Typ des neuzeitlichen Menschen repräsentiert, bei dem das religiöse Streben nach einem transzendenten Unendlichen in ein maßloses Streben nach Erfüllung im Endlichen umschlägt.

durch eine immer unbefriedigt bleibende Lusterwartung ersetzt, d.h. aber durch Unlust. F.Schlegel hat das entsprechende Phänomen für eine auf ästhetischen Genuß orientierte Kunst geschildert: „Geht die Richtung mehr auf ästhetische Energie, so wird der Geschmack, der alten Reize mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Pikanten und Frappanten übergehen. Das Pikante ist, was eine stumpf gewordene Empfindung krampfhaft reizt; das Frappante ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorboten des nahen Todes. Das Fade ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das Chokante, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks“.⁸ Für Schlegel führt sich also das Streben nach ästhetischem Genuß in letzter Konsequenz *ad absurdum*.

Eine moralische, erzieherische und belehrende Aufgabe hat wie gesagt zuerst Platon der Kunst zugewiesen.⁹ Praktisch wurde sie aber von der Dichtung schon lange vorher wahrgenommen, z.B. in Hesiods *Werken und Tagen* und den Äsopischen Fabeln. Aristoteles spricht in der *Politik* (VIII, 4–7) vom erzieherischen Wert der Musik. Er sagt, sie diene nicht nur dem Vergnügen und der Entspannung, sondern könne den Charakter bilden wie Gymnastik den Körper, indem sie den Menschen lehre, sich in rechter Weise zu freuen. Tugend besteht für ihn auch darin, sich über Gutes zu freuen und das Schlechte zu hassen, also in einer Verankerung der moralischen Wertordnung im Gefühl, wie sie schon Platon im *Philebos* forderte. Hier scheint wieder das Ideal der *Kalokagathia* auf, der Übereinstimmung des Schönen und Edlen mit dem Guten. Die Idee der erzieherischen und moralisch belehrenden Funktion der Kunst, speziell der Dichtung findet sich auch bei Horaz in der *Ars poetica* (Epistula ad Pisones).¹⁰ J.B.Molière sagte, die Absicht der Komödie sei es, die Menschen auf unterhaltsame Weise zu bessern, Denis Diderot meinte,

⁸ „Die Griechen und die Römer, I: Über das Studium der griechischen Poesie“ ((1797), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (hg. E.Behler), Bd.I (Paderborn 1979), S.254.)

⁹ Zum Moralismus in der Kunst vgl. a. Osborne (1970), S.130ff.

¹⁰ Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae (333f). Und in 343f heißt es: omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando et pariter monendo.

Tugend attraktiv zu machen, das Laster verhaßt, das Lächerliche zu verspotten sei das Ziel jedes ehrlichen Mannes, der zu Feder, Pinsel oder Meißel greife, und Johann Christoph Gottsched schrieb in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730): „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet“. Auch eine Komödie, meinte er, solle nicht nur der Unterhaltung dienen, sondern menschliche Torheiten lächerlich machen und damit eine moralische Lehre verbinden. Ähnliche Gedanken finden sich in Schillers *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784). Dort heißt es: „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze ... Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“. In einem weiteren Sinn kann man zu den Lehren von der moralischen Aufgabe der Kunst auch jene rechnen, die ihr eine propagandistische Aufgabe, die Werbung für politische und soziale Ideen, zuschreibt, wie sie z.B. G.Lukacs vertreten hat. B.Brecht lehnt zwar die Rede von einer „moralischen“ Aufgabe des Theaters ab, ordnet ihm aber eine sozial-kritische Funktion zu: „Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings, es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte. ... Es gab da zweifellos einige schmerzliche Unstimmigkeiten in unserer Umwelt, schwer ertragbare Zustände, und zwar Zustände, die nicht nur aus moralischen Bedenken heraus schwer zu ertragen waren. Hunger, Kälte und Bedrückung erträgt man nicht nur aus moralischen Bedenken heraus schwer. Auch der Zweck unserer Untersuchungen war nicht lediglich, moralische Bedenken gegen gewisse Zustände zu erregen ..., Zweck unserer Untersuchungen war es, Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren Zustände beseitigen konnten. Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten. Das sind wirklich zweierlei Dinge, denn oft wird gerade mit moralischen Hinweisen den Geschädigten gesagt, sie müßten sich mir ihrer

Lage abfinden. Die Menschen sind für solche Moralisten für die Moral da, nicht die Moral für die Menschen. — Immerhin wird man aus dem Gesagten entnehmen können, wie weit und in welchem Sinn das epische Theater eine moralische Anstalt ist“.¹¹

Wie das Zitat von Gottsched zeigt, führt diese Konzeption jedoch leicht zu einer literarischen Kunst, die im Sinne Hegels einen prosaischen Gedanken nur dichterisch oder malerisch einkleidet. Eine Lehre ist etwas, das sich begriffssprachlich formulieren läßt, also nichts, wozu man Kunst benötigen würde. Eine Illustration an Beispielen kann zwar den Inhalt eines Lehrsatzes einprägsam und leicht faßlich vermitteln und das erklärt z.B. die große Beliebtheit der Äsopischen Fabeln, aber im Prinzip ergibt diese Konzeption nicht mehr als eine Struwwelpeter-Kunst. Sie paßt auch nicht auf alle Dichtung — *Ilias* und *Odyssee*, *Macbeth* und *Hamlet*, die Gemälde Rembrandts, Goyas oder Bruegels enthalten keine „Moral“ — und schon gar nicht auf ungegenständliche Künste wie die Architektur.

Mit einer moralisch-belehrenden Funktion hat Kunst auch eine kognitive Funktion; sie bringt dem Hörer, Leser oder Betrachter eine Einsicht nahe. Aristoteles spricht in der *Poetik* (1448b5ff) vom kognitiven Wert von Darstellungen und seine schon zitierte Aussage, Dichtung sei philosophischer als Geschichtsschreibung, weil sie etwas Allgemeineres vermittele, deutet ebenfalls darauf hin, daß er ihr eine kognitive Bedeutung zumaß. In der Renaissance hat man die Malerei oft neben die Naturphilosophie gestellt und ihren Wert in der anatomisch richtigen Darstellung von Körpern oder in perspektiv korrekten Darstellungen gesehen, so daß ihre Aufgabe in der Darstellung objektiver Verhältnisse liegen würde. Das leistet aber auch die Fotografie. Daß Kunst eine spezifische kognitive Funktion habe, hat vor allem Hegel betont, wenn er Kunst neben Philosophie und Religion stellt. Wir haben schon in 2.2 seine Aussage zitiert, die höchste Aufgabe der Kunst sei, „das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen“. In 3.2 haben wir jedoch gesehen, daß sich für Hegel Kunst von Religion und Philosophie durch eine eigene Ausdrucksform unterscheidet, durch eine spezifische Art und

¹¹ Brecht (1963), S.63ff.

Weise des „Aussagens“; der Gehalt von Kunstwerken ist mit ihrer Form verbunden, läßt sich also nicht auf andere Weise vermitteln. Diese Auffassung von Wert und Aufgabe der Kunst entspricht der Ausdruckstheorie i.e.S. der Kunst: Sie ist danach eine spezifische Form der Vermittlung von Einsichten, und es gibt Einsichten, die sich nur in dieser Weise vermitteln lassen. Obwohl es dabei um Themen geht, über die man auch in begriffssprachlicher Form etwas aussagen kann, sind es dann eben nicht dieselben Aussagen.

Viele Autoren haben der Kunst mehrere der drei genannten Funktionen zugeordnet. So sagt Horaz, wie schon erwähnt wurde, Dichtung solle zugleich erfreuen und belehren, und diese Formel ist in der Geschichte außerordentlich verbreitet. Auch die Moralisten haben keine unerfreuliche Kunst gefordert, aber für sie war der ästhetische Reiz vor allem Mittel zum Zweck, der Zucker in der Medizin. Nach Aristoteles soll Kunst erfreuen und uns beglücken. Zur Glücksempfindung gehört aber das Angenehme ebenso wie das Schöne und Gute. Kunst dient dem Vergnügen und der Entspannung, der Freude am Guten und Schönen (im Sinne des *kalon*) und der *Katharsis*. Das sind für Aristoteles drei Formen der Freude, wobei die *Katharsis* die höchste Form ist. Verschiedene Werke haben verschiedene (Haupt-) Funktionen, in der Tragödie geht es z.B. vor allem um die *Katharsis*.¹² Den Begriff der *Katharsis* hat Aristoteles vor allem in der *Poetik* in Verbindung mit der Tragödie entwickelt, er spricht aber in der *Politik* auch von einer *Katharsis* durch Musik. Das griechische Wort *Katharsis* (Reinigung) hat sowohl eine religiöse wie eine medizinische Bedeutung. Bei Aristoteles spielen beide mit. Zunächst überträgt er den medizinischen Vorgang ins Psychologische: Der Überschuß eines Gefühls soll durch Abreagieren beseitigt werden – ähnlich wie die Aggressivität bei den Zuschauern eines Boxkampfes. Darüber hinaus soll aber wohl eine Reinigung der Gefühle auch dadurch stattfinden, daß sie zum Ausdruck kommen und sich darin klären und objektivieren. Damit gewinnt man Distanz von ihnen, wird in gewisser Weise frei von ihnen und kann sie einer vernünftigen Kritik unterziehen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, daß das kleine und beschränkte Gefühlsleben des Alltags durch das Erleben großer Schicksale erhöht

¹² Vgl. *Politik* 1341b39.

und ausgeweitet wird, daß die Perspektiven zurechtgerückt werden. Aristoteles hat die Tragödie kaum als bloßes Abfuhrmittel für Gefühl-überschüsse angesehen. Ein Element der *Katharsis* ist auch bei ihm die Erinnerung an orgiastische Kulte, in deren ursprünglicher Form chaotischen Trieben und Gefühlen zunächst Raum zur Entfaltung und zum Ausdruck gegeben wurde, während man sich bei der Zähmung und Domestizierung dieser Kulte — und die Tragödie ist aus dem Dionysoskult hervorgegangen — um die Läuterung dieser Gefühle bemühte. Die orgiastischen Kulte gehören zu den Erlösungsreligionen; ihnen lag die Idee einer Erweiterung der Persönlichkeit zugrunde. Diese zunächst mystische, gefühlsmäßige Ich-Erweiterung wurde in der Tragödie zur Erhebung des Individuums durch Teilnahme an großen Schicksalen, die uns die Mythen vor Augen stellen, die den Stoff der meisten Tragödien bilden. Auf diesen religiösen Bezug weist auch die Tatsache hin, daß Aristoteles die Wirkung der *Katharsis* gewissen Formen der Musik zuspricht, die er als „orgiastisch“ oder „enthusiastisch“ bezeichnet. *Katharsis* ist für ihn die höchste Spezies der Freude (*Hēdonē*), die alle Kunst bereiten soll: Sie steht über dem bloßen Vergnügen, der angenehmen Entspannung, der rein ästhetischen Freude, aber auch über einer bloß moralischen Erhebung. Kunst wirkt auf und durch das Gefühl und ihre erzieherische und sittliche Funktion besteht darin, das Gefühlsleben in Ordnung zu bringen und das Empfinden für das Schöne und Große zu stärken.

Nun kann man in der Tat im Zweifel sein, ob man angesichts der Vielfalt der Künste und Kunstwerke, des Wandels in der Konzeption der Kunst von *dem* Wert und *der* Aufgabe der Kunst sprechen kann. Dasselbe Bedenken ist uns schon in (3.1) bzgl. eines einheitlichen Kunstbegriffs begegnet. Sofern sich aber ein solcher Begriff der Kunst angeben läßt — und wir haben dazu einen Vorschlag gemacht, der sich freilich noch in den Untersuchungen der folgenden Kapitel bewähren muß —, hat man damit im Effekt auch schon eine Konzeption von der Funktion der Kunst. Eine formalistische Kunsttheorie kann die primäre Leistung der Kunst nur im ästhetischen Genuß sehen, den sie uns bereitet, eine Darstellungstheorie nur in den Informationen, die sie liefert, oder in der einprägsamen Illustration von Sachverhalten, eine Gefühlsausdruckstheorie nur in der Vermittlung von Gefühlen und eine Ausdruckstheorie, wie wir sie skizziert haben, nur in der Vermittlung erlebnismäßiger Einsichten. Die Rede

von *dem* Wert und *der* Funktion der Kunst verliert zumindest einen Teil ihrer Anstößigkeit, wenn man beachtet, daß sich mit der primären Funktion auch andere, sekundäre verbinden können. Ferner geht es hier nicht um mittelbare Werte und Funktionen von Kunstwerken. Kunstwerke haben auch einen materiellen Wert und einen Wert als historische Dokumente — Tizians Portraits von Karl V zeigen uns, wie dieser aussah und Dürers *Melencholia* sagt uns etwas über die astrologischen Vorstellungen seiner Zeit —, sie stehen im Dienst der Verkündigung von Glaubenswahrheiten, der Verherrlichung von Personen oder Staaten, und Werke der Architektur haben praktische Zwecke. Bei der Frage nach Wert und Funktion der Kunst geht es aber nicht um solche externen Zwecke, sondern um den Wert der Kunst als solcher, um ihren *intrinsischen Wert*. Sieht man den Wert eines Kunstwerks im ästhetischen Genuß, den es bereitet oder in der Einsicht, die sein Gehalt vermittelt, so ist es nicht bloß Mittel zum Zweck, denn Genuß und Gehalt sind eng an seine Form gebunden, so daß man denselben Zweck nicht mit anderen Mitteln erreichen kann.

Der Gedanke, daß Kunst einen *intrinsischen Wert* hat, *nicht Mittel zum Zweck* ist, *nichts Nützliches*, liegt dem Postulat der *Autonomie der Kunst* zugrunde.¹³ Danach soll das Kunstschaffen und die Ausstellung, Veröffentlichung oder Aufführung von Kunstwerken *frei sein von äußeren Reglementierungen* — wie es auch unser Grundgesetz im Art.5 festlegt —, Kunst darf nicht in den Dienst äußerer Zwecke gestellt werden und Kunstwerke sind allein nach *künstlerischen Maßstäben* zu bewerten, *nicht nach Kriterien wirtschaftlicher, politischer oder moralischer Nützlichkeit*. Richtig ist sicher, daß Kunst von staatlicher Reglementierung und Zensur frei sein sollte. Staatliche oder andere äußere Einflüsse hat es freilich immer gegeben und sie lassen sich auch nicht ausschließen, denn der Staat finanziert Kunst- und Musikakademien, verleiht Preise und vergibt Aufträge. Die Idee, Künstler öffentlich zu alimentieren, damit sie unabhängig von Aufträgen sind — wie das in den Niederlanden

¹³ Es findet sich schon in der Antike bei Horaz (*Ars poetica*, 9f.) und im 2. Jahrhundert n. Chr. bezeichnet es Lukian als alten Spruch, daß Dichter und Maler niemandem verantwortlich seien. Der Gedanke wurde dann in der Renaissance und vor allem in der Romantik neu aufgenommen. Kants Autonomiethese, von der in 2.3 die Rede war, bezieht sich auf den ästhetischen Geschmack.

geschah —, ist abwegig, denn sie haben ebenso wie Wissenschaftler nur dann das Recht auf öffentliche Besoldung, wenn sie öffentliche Aufgaben übernehmen. Ein frei schaffender Künstler ist vom Verkauf seiner Werke, heute insbesondere vom Kunsthandel abhängig, der die „autonome“ Kunst nicht weniger stark beeinflusst als frühere weltliche oder kirchliche Auftraggeber — mit dem Unterschied freilich, daß für diese wirtschaftliche Interessen kaum maßgeblich waren. Richtig ist natürlich auch, daß der intrinsische Wert der Kunst impliziert, daß es für sie Maßstäbe gibt, die nicht solche der Nützlichkeit sind. Der intrinsische Wert der Kunst ist aber kein bloß kunstimmanenter Wert. Auch wissenschaftliche Erkenntnis hat einen Eigenwert, aber Wahrheit ist kein wissenschaftsspezifischer Wert; an ihr sind wir auch sonst interessiert. Wenn wir hier den Wert eines Kunstwerks vor allem in seiner kognitiven Relevanz sehen, in der Vermittlung anschaulich-erlebnismäßiger Einsichten, so ist auch das kein kunstimmanenter Wert. Zur Relevanz gehört Wahrheit (im Sinn der Angemessenheit der „Aussage“ bzgl. des Themas), und damit unterliegen auch künstlerische „Aussagen“ einer nicht nur künstlerischen Beurteilung. Falsch ist ferner, daß der Künstler keine öffentliche (und das heißt auch: keine moralische) Verantwortung und keine praktischen Aufgaben hat. Auch die Wissenschaft ist „autonom“, aber der Wissenschaftler ist nicht allein der Wahrheit verpflichtet. Eine Medizin, die sich weigerte, nach Heilmitteln für eine Epidemie zu suchen, eine Botanik, die es ablehnte, die Ursachen des Waldsterbens zu erforschen, würde ihrer gesellschaftlichen Verantwortung nicht gerecht. Wissenschaftler haben ferner Lehraufgaben, sie müssen staatliche Stellen beraten usw. Auch Künstler haben eine Verantwortung gegenüber dem allgemeinen Leben. Eine Kunst, die sich nicht auch den großen Themen ihrer Zeit stellt, verurteilt sich selbst zur Bedeutungslosigkeit. Der einzelne Künstler ist zwar nicht verpflichtet, sich mit speziellen Themen zu befassen, und man darf die Rede von den „Themen der Zeit“ sicher nicht zu vordergründig verstehen — die großen Themen der Kunst sind zumeist dieselben geblieben, wenn sie auch zu verschiedenen Zeiten unter verschiedenen Aspekten behandelt wurden —, wenn aber Autonomie als Verantwortungslosigkeit verstanden wird, wie bei Lukian, so trennt sich Kunst vom allgemeinen Leben und gerät in eine Randexistenz.¹⁴

¹⁴ Vgl. dazu auch Hartmann (1953), S.71.

L.Tolstoj hat in (1895) gefordert, eine Konzeption der Kunst müsse die große Rolle verständlich machen, die Kunst im menschlichen Leben spielt und gespielt hat, warum unzählige Menschen um ihrerwillen Leiden und Entbehrungen auf sich genommen haben. Eine hedonistische Kunstauffassung kann das nicht erklären, und das ist sein Hauptargument gegen sie. Seine Gefühlsansteckungstheorie schneidet unter diesem Aspekt allerdings kaum besser ab. Nach unserer Konzeption besteht die spezifische Leistung der Kunst darin, daß sie die einzige Form ist, in der etwas anschaulich-erlebnismäßig präsentiert und vergegenwärtigt werden kann, in der erlebnismäßige Einsichten objektiviert und damit genauer bestimmt und mitgeteilt werden können. Damit kommt ihr zweifellos eine eminente allgemeine Bedeutung zu. Ihre primäre Aufgabe ist danach der Ausdruck signifikanter Gehalte. Ein solcher Gehalt bildet auch den einzigen der oben diskutierten Werte von Kunstwerken, der erstens intrinsisch, aber nicht nur kunstimmanent ist, und der zweitens — im Gegensatz zum ästhetischen Genuß — nicht nur subjektive, sondern allgemeine Relevanz hat. Mit dieser kognitiven Funktion können sich andere verbinden, wie z.B. praktische Funktionen in der Architektur. Kunst kann auch einen moralisch-praktischen Wert haben, denn Einsichten beeinflussen unsere Haltungen, und sie kann Freude und Genuß bereiten, uns Schönes erleben lassen. Sie dient insbesondere auch der Erhöhung und Verschönerung menschlichen Lebens und steht damit in einem Kreis mit Sitten, Zeremonien und Kunsthandwerk.¹⁵ Der Sinn von Zeremonien ist es, bestimmte Handlungen im öffentlichen und privaten Leben so zu gestalten, daß darin ihre Funktion anschaulich deutlich wird, ihre Rolle in einem größeren Kontext, ihr Rang. In der kunsthandwerklichen Gestaltung der Dinge, der Geräte und Kleider und ihrem Schmuck soll ebenfalls ihre Bedeutung augenfällig gemacht werden. Ebenso gibt die Architektur Lebensvollzügen oder Lebensformen — z.B. einer religiösen Feier oder einer Gerichtssitzung — die ihrer Bedeutung entsprechende Umgebung und dokumentiert ihre Signifikanz im Außenbau. In all diesen Gestaltungen begegnet uns wieder das kognitive Element der Deutung, das wir als zentral für Kunst ansehen, so daß die Grenze zur Kunst in unserem Sinn hier nicht scharf ist und z.B. auch

¹⁵ Vgl. dazu auch H.Kuhn (1962) und W.Weidlé (1981), S.35ff.

Gegenstände des Kunsthandwerks zur Kunst zu rechnen sind, in denen ein bedeutsamer Gehalt angemessen ausgedrückt wird.

Hegel hat zurecht betont, daß Kunst ihre großen Themen mit Religion und Philosophie gemeinsam hat; auch in ihr geht es um Natur, Verfaßtheit und Ordnungen des menschlichen Lebens und das Göttliche. All das rechnet Hegel zum „Geistigen“. Wie die mythologischen Aussagen zu diesen Themen mit der Veränderung der Denk- und Anschauungsformen im Übergang zur griechischen Aufklärung ihre Relevanz verloren, so läßt sich nach Hegel das Geistige auch nur für eine gewisse Stufe des Bewußtseins adäquat in sinnlicher Form, also durch Kunstwerke vermitteln: „Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie dies z.B. bei den griechischen Göttern der Fall ist“.¹⁶ Dem heutigen Bewußtsein genügt Kunst nicht mehr. Hegel meint, „daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben, — eine Befriedigung, welche wenigstens von seiten der Religion aufs innigste mit der Kunst verknüpft war. Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urteil, zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so daß allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind. Für das Kunstinteresse aber wie für die Kunstproduktion fordern wir im allgemeinen mehr eine Lebendigkeit, in welcher das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sei, sondern als mit dem Gemüte und der Empfindung identisch wirke, wie auch in der Phantasie das Allgemeine und Vernünftige als mit einer konkreten sinnlichen Erscheinung in Einheit gebracht enthalten ist. Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht gün-

¹⁶ Hegel VÄ 13, S.23.

stig. ... In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere Vorstellung verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen“.¹⁷

„Die Eule der Minerva“, sagt Hegel, „beginnt ihren Flug erst in der Abenddämmerung“. So ist für ihn das Aufblühen der Kunstwissenschaften und der Ästhetik ein Symptom für den Niedergang der Kunst in ihrer Bedeutung fürs Leben. Hegel spricht nicht von einem Niedergang der Kunst selbst, sondern von ihrer zunehmenden Bedeutungslosigkeit. Künstlerische „Aussagen“ über die großen Themen genügen unserem Erkenntnisanspruch nicht mehr, meint er, unser Erkenntnisideal ist nicht mehr das sinnlicher Vergegenwärtigung und anschaulichen Erlebens, sondern das begrifflicher Erkenntnis. Er glaubte die kognitive Leistung der Kunst sei in seiner Philosophie „aufgehoben“; philosophische Erkenntnis war ihm nicht nur ein anderer Typ des Zugangs zu den Dingen, sondern sie sollte sinnliche wie begriffliche Erkenntnis umfassen und beide überbieten. Diesen Anspruch hat die Hegelsche Philosophie freilich nicht einlösen können. Kunst einerseits und Philosophie und Wissenschaften andererseits sind nach wie vor verschiedene Zugänge zur Wirklichkeit. Mit dem Aufschwung der Natur- und Geisteswissenschaften seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts verlor zudem auch die Philosophie im allgemeinen Bewußtsein an Bedeutung. Heute ist man weit hin der Ansicht, daß auch sie „nicht mehr diejenige Befriedigung

¹⁷ A.a.O., S.24ff. Ein ähnlicher Gedanke findet sich schon bei A.W.Schlegel in (1802), S.37.

der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben“. Da jedoch die Wissenschaften zu zentralen Fragen der Philosophie wie jener nach Sinn, Ziel und Verfassung des menschlichen Lebens nichts zu sagen haben, hat Kunst im Gegensatz zur Hegelschen Prognose insofern an Bedeutung gewonnen, als ihr diese Themen blieben und sie von den Wissenschaften nicht verdrängt worden ist; da ihre „Aussagen“ von ganz anderer Art sind als wissenschaftliche, stehen sie, anders als jene der Philosophie, mit ihnen nicht in Konkurrenz. Kunst ist also nicht durch Philosophie überholt, wie Hegel meinte, es stellt sich aber die Frage, ob die Veränderung des Bewußtseins, von der er spricht, wie auch jene unserer Umwelt nicht unsere Fähigkeit sinnlichen Bedeutungserlebens beeinträchtigt hat, an die Kunst appelliert. Der ideale und weithin auch normale Typ äußerer Erfahrung ist für uns die Beobachtung, so daß in 1.1 geradezu eine Apologie des Erlebens als eines alternativen Typs der Erfahrung nötig war. Unser Leben vollzieht sich immer stärker in einer künstlichen, technischen Umwelt, in der die Dinge spezifischen praktischen Zwecken dienen, aber keine sinnhaft erfahrbare geistige Bedeutung haben. Damit verliert die „Sprache“ der gegenständlichen Malerei einen wesentlichen Teil ihrer Aussagekraft: Mit den konkreten Dingen, die ein Bild darstellt, verbinden sich für uns kaum mehr übergreifende Sinnbezüge. In der Sprache selbst verblassen die Konnotationen, der Sinn der Wörter wird weithin auf ihre prosaisch-faktische Kernbedeutung reduziert, so daß sprachliche Aussagen primär Tatsachen konstatieren, ohne ihre erlebnismäßige Bedeutung spürbar werden zu lassen. So verlieren die Wörter und Dinge jene Signifikanz, auf die sich künstlerische „Aussagen“ stützen. Die Sprache der alten Kunst ist für uns weithin eine tote Sprache. Wir können den Sinn ihrer „Aussagen“ zwar durch Interpretationen verständlich machen, aber es ist nicht mehr unsere Sprache, wir selbst können uns darin nicht mehr ausdrücken. Daran liegt es vielleicht auch, daß der Sinnverlust der Dinge wie der Sprache zu einem der Hauptthemen der Kunst geworden ist und daß Formprobleme in ihr eine so große Rolle spielen. Neue Sprachformen zu schaffen ist aber nicht leicht. Die Versuche der einzelnen Künstler und Schulen ergeben meist nur eine Art Privatsprache, die nicht allgemein verständlich ist und in der die Bedeutungen oft nur konstruierte Assoziationen sind, die man hinzudenken muß, ohne daß sie anschaulich vermittelt würden.

Diese Aussagen sind sicher vereinfachend, zu allgemein und zum Teil auch überspitzt, aber das Problem, das sie anzielen, ist durchaus real: Der spezifische Zugang der Kunst zur Wirklichkeit und damit ihr spezifischer Wert beruht auf der Bedeutsamkeit und kognitiven Relevanz sinnlich konkreter Erscheinungen.¹⁸ Diese Relevanz ist aber infrage gestellt, wenn man glaubt, allein die Physik gebe uns Auskunft über die reale Beschaffenheit der Welt, während ihre sinnliche Erscheinung nur ein Produkt unserer eigenen Sinnesorganisation sei, die zwar insofern der Umwelt angepaßt ist, als wir sonst nicht überleben könnten, abgesehen von den Informationen, die sie uns für unser praktisches Verhalten liefert, aber keinen Zugang zur Welt eröffne, wie sie wirklich ist. Die Bedeutsamkeit sinnlicher Erscheinungen ist ferner fragwürdig, wenn man Gefühle als Phänomene einer rein privaten Innenwelt ohne kognitive Relevanz ansieht. Entfällt aber die kognitive Funktion der Kunst, so bleibt ihr nur mehr die Aufgabe, für ästhetisch-kulinarisches Vergnügen zu sorgen — eine Zumutung, die die moderne Kunst zurecht ablehnt — oder aber die Rolle, moralisch-politische Belehrungen und soziale Anklagen in Struwelpeter-Form vorzutragen, eine Art *biblia pauperum* für Leute zu liefern, die theoretischen Argumenten, begrifflichen Analysen und Statistiken nicht zu folgen vermögen.

Heute ist man freilich oft der Ansicht, daß diese Entwicklungen weniger die Kunst als solche infrage stellen als die Konzeption von Kunst, für die wir uns hier entschieden haben. Dagegen sprechen aber folgende Gründe: Diese Konzeption wurde zwar erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formuliert, sie hat aber sehr viel ältere Wurzeln und ist auch nicht nur auf die Kunst dieser Zeit zugeschnitten — das Ende des 18. Jahrhunderts markiert ja auch den Beginn der Kunstgeschichtsschreibung und damit des Bewußtseins von Vielfalt und Wandel der Kunst. Die kognitive Relevanz der Dichtung war seit ihren Anfängen unbestritten und zur Kennzeichnung der spezifischen Weise, in der sie — etwa im Gegensatz zur Philosophie — Einsichten vermittelt, gibt es bisher keine brauchbare Alternative zum Ausdruck i.e.S. Seit der Renaissance hat man auch Musik und Malerei als Sprachen mit eigenen Ausdrucksmöglichkei-

¹⁸ Das gilt in stärkerem Maße für die Malerei und Plastik als für die Dichtung, und so ist auch die Krise in der bildenden Kunst deutlicher und hat dort früher eingesetzt als in der Literatur.

ten verstanden. Auch die heutige Konzeption von Kunst steht ferner in der Tradition der Ausdruckstheorie, speziell ihrer romantischen Ausprägung. In der modernen Literatur zur Ästhetik überwiegen zwar mehr oder minder explizit formalistische Theorien, aber schon die Tatsache, daß sich kaum ein Autor zum Formalismus bekennt, ist ein Indiz dafür, daß zwischen diesen Theorien und der allgemeinen Auffassung von Kunst ein deutlicher Kontrast besteht. Wenn der Künstler noch heute — und zwar vielfach in einer spätromantisch übersteigerten Weise — als Deuter der Wirklichkeit angesehen wird, als Mahner und Wegweiser in den Gefahren der Zeit — man denke etwa an die modernen Prophetengestalten eines Böll oder eines Beuys —, so ist das mit einer formalistischen Kunstauffassung gänzlich unverträglich und setzt eine eigenständige kognitive Relevanz der Kunst voraus. Es handelt sich auch nicht bloß um ein laienhaftes Mißverständnis, denn es gibt kaum einen Künstler, der die ihm zugedachte Rolle des Weltweisen energisch von sich wies. Die Ausdruckstheorie ist also jedenfalls nicht antiquierter als die heutige allgemeine Auffassung von Kunst. Endlich ist, wie wir sahen, keine Alternative zu Ausdruckstheorie in Sicht, die der Kunst ebenfalls einen intrinsischen, aber nicht bloß kunstimmanenten oder subjektiven Wert zuordnet und damit ein Interesse der Kunst für das allgemeine geistige Leben begründet, ohne sie bloß als Mittel zu praktischen Zwecken erscheinen zu lassen.

4 Ausdruck in der bildenden Kunst

4.1 Ausdrucksformen in der gegenständlichen Malerei

Wie angekündigt soll in diesem und den beiden folgenden Kapiteln die Konzeption der Kunst, die in 3.2 entwickelt wurde, an Beispielen aus den höheren Künsten genauer erläutert und überprüft werden. Wir geraten damit ins Gebiet der speziellen Ästhetiken. Es kann aber, wie schon in der Einleitung betont wurde, hier nicht darum gehen, alle oder auch nur die Hauptthemen dieser Ästhetiken zu erörtern. Wir wollen uns vielmehr darauf beschränken, die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Künste aufzuweisen und anhand einiger Beispiele die Bedeutung des Ausdrucks i.e.S. in ihnen zu belegen.

Wir beginnen mit der bildenden Kunst. Besser würde man von „bildenden Künsten“ sprechen, da Malerei, Plastik und Architektur trotz mancher Gemeinsamkeiten auch erhebliche Unterschiede aufweisen. Wir wollen sie daher in diesem Kapitel getrennt diskutieren, um nicht in allzu inhaltsarmen Generalisierungen stecken zu bleiben. Wir gehen zunächst auf Malerei ein. Im weiteren Sinn dient das Wort „Malerei“ als Obertitel für die künstlerische Gestaltung von Flächen, also für Malerei i.e.S., die mit Farben arbeitet, und Grafik (Zeichnung, Holzschnitt, Kupferstich etc.)¹. Von Grenzfällen wie Fotografie, Schmelzarbeiten, Mosaiken, werden wir meist absehen, ebenso von der Vielzahl der Techniken zur Flächengestaltung, die in der modernen Kunst neu entwickelt wurden wie z.B. Collagen und Frottagen. Es geht ja hier nicht um Vollständigkeit, sondern nur um repräsentative Beispiele. Bezüglich des Ausdrucks besteht nun ein erheblicher Unterschied zwischen den Werken der gegenständlichen und jener der ungegenständlichen (abstrakten) Malerei, denn bei den ersteren wird er weitgehend vom Gegenstand wie der Art und Weise der Darstellung bestimmt. Daher beschränken wir uns zunächst

¹ Es gibt freilich auch kolorierte Grafik.

auf gegenständliche Malerei und beginnen mit der Diskussion von Formen malerischer Darstellung.

Eine erste Unterscheidung ist die zwischen *signitiven Bildern* oder *Piktogrammen* und *narrativen Bildern* oder *Darstellungen i.e.S.*, wie wir auch sagen wollen.² Die eindrucksvollsten Beispiele von Piktogrammen sind altägyptische Fresken und Reliefs. Diese Bilder verzichten auf jede illusionistische Wirkung, auf Raumtiefe und realistische Perspektive, auf Licht und Schatten. Sie wollen keine optische Ansicht ihres Gegenstands vermitteln. Die Formsprache beschränkt sich auf wenige typische und zu Schemata verfestigten Formen von Figuren und Bewegungszuständen. Dabei geht die Charakterisierung vom Umriss aus, und es wird auf maximale Deutlichkeit geachtet. Der breiteste und typischste Aspekt wird dargestellt: Gesichter und Beine im Profil, die Brust frontal. Überschneidungen werden so beschränkt, daß die Einzelgestalten klar erkennbar bleiben. Auch die Farben sind konventionell: meist Braun für die männlichen, Gelb für die weiblichen Körper. Die Gestalten bilden reguläre, lineare Muster. Sie lassen sich mit Hieroglyphen vergleichen, schematisierten Bildern, deren Funktion allein in der Bezeichnung besteht. So fügen sich auch hieroglyptische Texte gut ins Bild, wie z.B. in dem Bild *König Thutmosis III opfernd vor dem thronenden Gott Amun* an der Rückwand der von Thutmosis III gestifteten Hathor-Kapelle beim Tempel der Königin Hatschepsut in Theben, Deir-el-Bahari (Kairo, Museum).³ Solche Piktogramme sind bildliche Aussagen oder Beschreibungen in einer Zeichensprache, und ihr Inhalt läßt sich daher wortsprachlich gut wiedergeben. Ihre Themen sind Taten der Pharaonen, Ackerbau, Fischfang, Jagd, das familiäre Leben oder Beziehungen zwischen Göttern und Menschen. Mit den Mitteln eines beschränkten Bildvokabulars und einer Flächensyntax beschreiben sie Sachverhalte, ohne aber dem Betrachter eine Ansicht der Szene geben oder zeigen zu wollen, wie der Vorgang aussah. Die Figurenschemata bezeichnen zwar kraft ihrer Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten, wenn auch die Darstellungen stark konventionalisiert sind, die Ähnlichkeit

² Sie wurde zuerst von Emanuel Loewy in (1900) angegeben. Vgl. dazu auch Gombrich (1960), Kap.IV, von dem wir die Bezeichnungen übernehmen. Loewy spricht nicht von „signitiven“ Bildern, sondern von einer „konzeptuellen Kunst“.

³ Vgl. Lange und Hirmer (1967), Tafel XVII.

ist aber nur Hilfsmittel zur Erkenntnis der gemeinten Gegenstände; eine realistische Darstellung ist nicht intendiert. In der ägyptischen Kunst gibt es hervorragend genaue Zeichnungen wie z.B. bei den *Gänsen von Medum* (Wandmalerei aus der Grabkammer des Nefermaat in Medum; Kairo, Museum)⁴ und die Angehörigen fremder Völker werden oft physiognomisch treffend dargestellt (vgl. z.B. das Relief mit der Vorführung von Gefangenen aus dem Grab des Haremhab bei Saqqara, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden⁵). Im letzteren Fall geht es aber nicht um die Darstellung ihres Aussehens, sondern nur um ihre Identifikation als Nubier, Asiaten etc., und auch die oft frappierend naturgetreue Zeichnung von Tieren hat nicht die Funktion, ihre Erscheinung wiederzugeben. Das zeigen z.B. Bilder von Vögeln im Flug, die wie mit gebrochenen Flügeln dargestellt sind (vgl. z.B. die *Jagd im Papyrus-Dickicht* im Grab des Menna in Theben⁶). Der rigide Charakter der Figureschemata eignet sich auch wenig für eine anschaulich überzeugende Darstellung von Bewegungen, zur signitiven Darstellung genügt eine schematische Kennzeichnung des Vorgangs durch Modifikation (gewissermaßen durch Flexion) der Grundvokabeln. Auch die Größe der Figuren ist nicht realistisch gemeint, sondern drückt im Sinn der Bedeutungsperspektive Rang, Macht und Bedeutung aus wie im letzten Beispiel.

Der Inhalt eines Piktogramms beschränkt sich also im wesentlichen auf das, was es bezeichnet; es präsentiert die Dinge und Vorgänge nicht anschaulich. Der künstlerische Reiz der ägyptischen Malerei liegt vor allem in ihrer dekorativen Wirkung. Sie hat daneben auch eine magische Funktion: Die Wandmalereien im Grabinnern sollten — wie die Modelle von Sklaven, Booten etc. — dem Toten die dargestellten Dinge verfügbar machen. Davon können wir hier aber absehen. Loewy und Gombrich sehen im Piktogramm, in der Verwendung von Darstellungsschemata mit rein signitivem Wert, die Grundform der primitiven wie der kindlichen Kunst.

„Signitiv“ und „narrativ“ sind Typenbegriffe, d.h. ein Bild ist mehr oder weniger signitiv bzw. darstellend. Auch in der ägyptischen Kunst läßt sich eine Entwicklung in Richtung auf narrative Bilder beobachten, der entscheidende Schritt zu einer malerischen Darstel-

⁴ A.a.O., Tafel III.

⁵ A.a.O., Abb.206f.

⁶ A.a.O., Tafel XIX.

lung i.e.S. vollzieht sich aber erst in der griechischen Kunst. Wir können den Übergang nur mehr an der Vasenmalerei beobachten, wo er allerdings nicht voll zur Geltung kommt, denn sie ist mehr Zeichnung als Malerei, ist auf das kleine Format beschränkt, durch ihre Funktion in der optischen Gestaltung und Dekoration des Vasenkörpers wesentlich flächig, und die bedeutende Vasenmalerei endet schon vor der Mitte des 4. Jahrhunderts v.Chr. Von anderer griechischer Malerei, die ihren Höhepunkt erst im 4. Jahrhundert erreichte, ist uns fast nichts erhalten. Den lebendigsten Eindruck vermitteln römische Kopien und Nachahmungen, z.B. Fresken aus Pompeji.

Auch in der griechischen Vasenmalerei herrscht zunächst das Schema. Aber zunehmend werden Personen und Vorgänge nicht nur bildlich zitiert, sondern geschildert. Die Figureschemata werden zu unendlich variierbaren Gestalten, die in all ihren besonderen Einzelheiten den Gegenstand charakterisieren; sie sind keine Vokabeln mehr, die nur wenige Modifikationen zulassen, sondern Bilder, die eine Ansicht der Gegenstände vermitteln. Entsprechendes gilt für Figurengruppierung und Szenen. Vergleicht man z.B. das Halsbild *Herakles tötet Nessos* der Amphora vom Friedhof vor dem Dipylon in Athen (Athen, Nationalmuseum) vom Ende des 7. Jahrhunderts v.Chr.⁷ mit der Darstellung *Kampf des Herakles mit dem Busiris und dessen Leuten* auf der Hydra aus Caere (Wien, Kunsthistorisches Museum) vom 3. Viertel des 6. Jahrhunderts⁸, wo das Geschehen, die Angst der Leute und wie sie auf und hinter dem Altar Schutz suchen, anschaulich und dramatisch geschildert wird, oder mit der *Artemis, die den Aktaion tötet*, auf dem Krater des Pan-Malers aus Cumae (Boston, Museum of Fine Arts) vom 2. Viertel des 5. Jahrhunderts⁹, wo Haltung und Bewegung völlig natürlich wirken, so wird die Entwicklung deutlich.

Formal zeigt sich der Wandel der Ausdrucksintention in einer natürlicheren Darstellung der Körper: Es werden nicht mehr Kopf, Brust und Beine jeweils in Profil- bzw. Frontansicht gegeben, sondern es wird von Anfang an eine einheitliche Ansicht des Gesamtkörpers gegeben und man stellt nun auch eine Vielfalt ganz spezifischer

⁷ Vgl. Buschor (1969), Abb.51.

⁸ A.a.O., Abb.112.

⁹ A.a.O., Abb.199.

Haltungen dar. Herrscht zunächst noch die Profilansicht vor, so werden später auch Rückenansichten geboten (vgl. den *Flötenspielenden Silen* auf der Amphora des Euthymides, Warschau, letztes Viertel des 5. Jahrhunderts¹⁰) und Halbprofile (vgl. *Achill verbindet Patroklos*, Schale des Sosias-Malers, Berlin, letztes Viertel des 5. Jahrhunderts¹¹). Dadurch entsteht eine räumliche Sicht der Gestalten. Es treten Verkürzungen auf und die Komposition der *Gigantenschlacht* auf der Strickhenkelamphora des Suessula-Malers (Paris, Louvre) aus dem 1. Viertel des 4. Jahrhunderts¹² hat eine ausgeprägte Tiefe; die Figuren bewegen sich im Raum. Eine wichtige Voraussetzung für eine plastische Körperwiedergabe war der Übergang zu rotfigurigen Vasen (ca. 530), die eine überzeugendere Binnenzeichnung ermöglichte. Ebenso erhöht die weiche Pinselzeichnung auf den weißgrundigen Lekythen die plastische Wirkung. Die Figuren lösen sich von der Grundlinie und auf dem *Argonauten-Krater* des Niobidenmalers (Paris, Louvre, um 450)¹³ findet sich der interessante, wenn auch nicht ganz überzeugende Versuch, durch Linien, auf denen die Figuren stehen, eine hügelige Landschaft anzudeuten.¹⁴ Der umlaufende Bildfries früher Vasen wird seit ca. 550 vielfach durch gerahmte Bildfelder abgelöst. Auch das weist auf den Ansichtscharakter dieser Malerei hin: Das Dargestellte gehört einer eigenen Wirklichkeit an, einem eigenen Raum, dem *Bildraum*, und der Rahmen setzt ihn vom realen Raum ab. Die Illusion ist freilich noch nicht die eines „Blicks aus dem Fenster“, von der L.B. Alberti spricht, sondern eher die einer Bühne mit ihrer begrenzten Bildtiefe und den etwas unbestimmt bleibenden räumlichen Verhältnissen. Perspektivische Darstellungen wurden auch zuerst in der Bühnenmalerei entwickelt.

Der Schritt vom Piktogramm zur Darstellung i.e.S. war wohl der wichtigste Schritt in der Entwicklung der europäischen Malerei, die

¹⁰ A.a.O., Abb.166.

¹¹ A.a.O., Abb.167.

¹² A.a.O., Abb.258.

¹³ A.a.O., Abb.215.

¹⁴ Dieser Krater gilt als Versuch der Übernahme der Gestaltungsweise der großen Wandmalerei dieser Zeit. Dazu reichten jedoch die beschränkten Mittel der Vasenmalerei nicht aus und die Darstellung von Raumtiefe widersprach auch ihrer Aufgabe, den Vasenkörper mit zu formen.

insgesamt narrativ oder darstellend i.e.S. ist. An der griechischen Vasenmalerei läßt sich nur der Übergang von der signitiven zur darstellenden Kunst verdeutlichen. Die vielfältigen Formen malerischer Darstellung i.e.S. zeigen sich erst an den Werken der byzantinischen und abendländischen Malerei. Wir wollen im folgenden versuchen, jedenfalls eine Dimension dieser Vielfalt zu verdeutlichen. Wir gehen dabei davon aus, daß jede Darstellung i.e.S. — wir sprechen im folgenden der Kürze wegen einfach von „Darstellung“ — eine Ansicht des Gegenstandes liefert. Jede Ansicht ist eine Ansicht, die jemand von etwas hat; sie charakterisiert den Gegenstand, aber auch die Sichtweise des Betrachters. Rein optisch hängt sie zunächst einmal vom Standpunkt ab, von dem aus er den Gegenstand sieht, sie wird aber auch durch die Thematik seiner Aufmerksamkeit bestimmt. Wir fassen ja nicht alles auf, was sich vom jeweiligen Standpunkt aus am Gegenstand beobachten läßt. Entsprechendes gilt für die Darstellung, die durch die Sichtweise des Malers bestimmt wird und auch den Aspekt festlegt, unter dem der Betrachter des Bildes den Gegenstand zu Gesicht bekommt. Darstellungen unterscheiden sich nun nach dem Grad, in dem sie eine Sichtweise spezifizieren. Man kann näherungsweise wohl sagen: Je genauer und vollständiger sie den Gegenstand bestimmen, desto unschärfer bleibt die Sichtweise, und je schärfer die Sichtweise bestimmt wird, desto unschärfer wird der Gegenstand. Je nach dem, was stärker akzentuiert wird, der Gegenstand oder die Sichtweise, kann man also *objektive* und *subjektive* Darstellungen unterscheiden. Objektivität und Subjektivität sind in diesem Sinn eine Sache des Mehr-oder-Weniger, nicht des Entweder-Oder, so daß es sich also um Darstellungstypen handelt.

Objektive Darstellungen haben primär das Ziel der Gegenstandserhellung. Dabei geht es nicht nur um das äußere Aussehen des Gegenstands, sondern auch um dessen Natur oder Charakter, seine objektive Bedeutung, seinen objektiven Wert oder Rang. Objektive Darstellungen sind also nicht immer „realistisch“, naturgetreu (im Sinne gewisser, z.B. zentralperspektivischer Darstellungsverfahren)¹⁵ oder frei von Idealisierungen. Eine objektive Darstellung ist z.B. Raffaels *Madonna mit dem Kind und Johannes d.T.* (die sog. *Bella Giardiniera*, Paris, Louvre). Hier sind die Gestalten klar herausgear-

¹⁵ Vgl. dazu Arnheim (1956), Kap.III.

beitet und ausgeleuchtet, ebenso wie die Pflanzen im Vordergrund. Die Landschaft im Hintergrund ist in jenem Detail sichtbar, das aus der gegebenen Entfernung wahrnehmbar wäre. Wie der populäre Titel sagt, erscheint Maria als „schöne Gärtnerin“, die Betonung liegt – wie stets bei Raffael – auf der edlen, schönen Menschlichkeit, der stillen Größe, nicht aber auf Spirituellem im transzendenten Sinn. Ein Beispiel objektiver Darstellung von Spirituellem ist das byzantinische Mosaik *Maria mit dem Kind zwischen Konstantin und Justinian*, die der Gottesmutter Modelle von Kirche und Stadt entgegenhalten und sie um Schutz dafür anflehen, am Südwesteingang der Hagia Sophia in Konstantinopel (Ende des 10. Jahrhunderts). Beim Vergleich mit thematisch verwandten Bildern der Renaissance, z.B. Giovanni Bellinis *Jungfrau mit dem Kind und musizierenden Engeln zwischen vier Heiligen* (Venedig, Frari-Kirche), fällt die Flächigkeit der Darstellung auf: Sie verzichtet auf jede plastische Formung der Körper und Raumtiefe. Obwohl die beiden Kaiser sich Maria zuwenden, die zwischen ihnen sitzt, sind sie fast frontal dargestellt – die Zuwendung ist nur am Halbprofil der Köpfe und der Fußstellung kenntlich. Der umfassende Raum bleibt als schimmernder Goldgrund indefinit – ein jenseitiger Raum. Durch die Unkörperlichkeit und Vermeidung der Tiefe wird die Zugehörigkeit der Erscheinungen zu einer anderen Welt betont. Es ist keine historische Szene, sondern – das unterstreichen Ruhe und Symmetrie der Komposition – ein zeitloser Zustand: Maria als Schützerin von Kirche und Stadt. Um diese Bedeutung geht es, nicht um die Darstellung von physisch Realem. Auch bei Bellini ist kein Vorgang in der Zeit dargestellt, sondern eine überzeitliche *sacra conversazione*, aber die Figuren sind hier in einen architektonisch definierten, durchaus real wirkenden Raum gestellt – die Gestalten der Heiligen sind z.B. recht beengt untergebracht. Auch die Figuren sind durchaus körperhaft real, so daß Bellini Zutaten benötigt – das Podest, auf dem Maria wie auf einem Denkmalssockel sitzt, die mit einem goldenen Mosaik geschmückte Apsis der Wölbung über ihr und die musizierenden Engel –, um sie als dem himmlischen Bereich zugehörig zu kennzeichnen. Entsprechendes gilt für einen Vergleich der *Verkündigung Jesu* (Thessaloniki, Apostelkirche, 14. Jahrhundert) mit jener von Raffael (Vatikan). Schweben hier drei durchaus körperliche Gestalten über der Erde, Jesus vor einer realistischen Wolke, so sind dort die Gestalten unkörperlich, und die Wolke ist als Nimbus zu einer von

einem unregelmäßigen Stern überlagerten Mandorla stilisiert. Bei Raffael wirken die drei schwebenden Männer in ihrer physischen Substantialität, die auch die weißen Gewänder nicht aufheben können, weniger überzeugend und die Epiphanie der Göttlichkeit Christi gerät zu einem etwas zu handgreiflichen Elevationswunder. Der Stil des byzantinischen Mosaiks ist dem Thema sicher angemessener.

Den Typ der subjektiven Darstellung repräsentiert am reinsten die impressionistische Malerei, die vor allem den optischen Eindruck des Gegenstandes unter bestimmten Beleuchtungsverhältnissen wiedergibt. Ein Bild wie die schon in 2.1 erwähnte *Kathedrale von Rouen im vollen Sonnenlicht* von C.Monet (1894, Paris Louvre) zeigt nicht die Architektur, sondern wie sie auf den Betrachter wirkt. Körperlichkeit, Substantialität und gegenständliches Detail werden aufgelöst. Dieses Bild ist ein gutes Beispiel für die Verschiebung des Schärfebereichs der Darstellung vom Gegenstand auf das optische Erleben. Licht- und Farbeindrücke, die sich bei verschwimmenden gegenständlichen Konturen besonders deutlich hervorheben, bestimmen auch Monets *Garten in Giverny* (1902, Wien, Österreichische Galerie). In beiden Bildern gilt die Aufmerksamkeit nicht dem Gegenstand, sondern den optischen Eindrücken, die er hervorruft. Die impressionistische Malerei ist von zeitgenössischen phänomenalistischen Theorien optischer Wahrnehmung beeinflusst worden, nach denen dabei unmittelbar nur eine Verteilung von reinen Farbeindrücken im Sehfeld gegeben ist, die aus den Reizen der auf der Retina verteilten optischen Sensoren resultiert und dann erst im Sinne körperlicher Gegenstände im Raum gedeutet wird. Dieses unmittelbar Gegebene sollte malerisch dargestellt werden, eine deutliche Entsprechung zwischen solchen Theorien und der malerischen Technik findet sich aber nur im Pointillismus. Typisch für die impressionistische Malerei ist auch das Motiv der Spiegelung der Gegenstände im leicht bewegten Wasser, in der sie sich zu Farbstreifen ohne gestalthaften Zusammenhang auflösen wie z.B. in Monets *La Grenuillère* (1869, New York, Metropolitan Museum of Art) oder in seiner *Regatta* (Paris, Louvre). Auch hier gilt das Interesse nicht den Gegenständen, sondern den optischen Erscheinungen.

Zu einer Unterscheidung von Darstellungsformen gehört auch die Angabe der formalen Mittel, mit denen die jeweilige Darstellungsabsicht erreicht wird. Das ist insbesondere notwendig, wenn man sie

als Stilformen auffassen will. H. Wölfflin hat in (1915) zwei Stile unterschieden, die er am Beispiel der klassischen Kunst der Hochrenaissance und der Kunst des Barock verdeutlichte, die für ihn darüber hinaus aber für die gesamte Geschichte der europäischen bildenden Kunst bedeutsam waren.¹⁶ Sie ergeben sich, wie er betont, vor allem aus einer „Sichtweise“ — sie wird nicht nur optisch verstanden, sondern als eine Weise anschaulichen Erfassens, die auch von Überzeugungen und Interessen geprägt wird —, die sich dann entsprechende Darstellungstechniken schafft. Wölfflin bestimmt klassische und barocke Darstellungsform durch fünf Gegensatzpaare, von denen jeweils das erste Glied die klassische, das zweite die barocke Kunst charakterisiert.

1) *Linear vs. Malerisch*: Eine lineare Darstellung bestimmt die Körper „haptisch“, d.h. durch ihre linearen Umrisse im Sinne tastbarer Konturen. Die Selbständigkeit der einzelnen Dinge wird betont, und ihr spezifisches Wesen. Man könnte das auch so ausdrücken: Die Dinge werden als eigenständige Konstanten im Wechsel der Erscheinungen aufgefaßt, so daß ihre Gestalt als von innen her, durch ihr Wesen determiniert erscheint. In der malerischen Darstellung liegt der Akzent hingegen auf ihrer optischen Erscheinungsweise.¹⁷ Daher bezeichnet Wölfflin die klassische Kunst auch als „Kunst des Seins“, die barocke als „Kunst des Scheins“. Charakteristisch ist z.B., daß

¹⁶ Die Frührenaissance galt Wölfflin als „primitiv“, den Manierismus, die Kunst der Zeit zwischen dem Ende der Hochrenaissance (ca. 1520) und dem Beginn des Barock (ca. 1590), hat er nicht als eigenen Stil gesehen. Der Manierismus ist die letzte Epochenstil-Entdeckung in der europäischen Kunst. Bis ca. 1910 wurde er generell als Spätrenaissance betrachtet. Obwohl er eine Reaktion gegen die Hochrenaissance ist, bleibt aber die Frage, ob man hier wirklich von einem eigenen Stil in vergleichbarem Sinn wie bei Renaissance und Barock sprechen kann und ob nicht die Bezeichnung „Spätrenaissance“ treffender ist. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Rokoko und Barock.

¹⁷ Die Begriffe *haptisch* und *optisch* hatte schon A. Riegl als grundlegende Stilmerkmale eingeführt. Die Terminologie ist freilich nicht sehr glücklich: Der Unterschied ist nicht primär einer der Betonung von Qualitäten, die verschiedenen Sinnen zugeordnet sind. Wölfflin bemerkt, daß auch in der malerischen Darstellung haptische Werte vermittelt werden können, z.B. die Oberflächen-textur der Dinge (man denke etwa an die erstaunliche Meisterschaft in der Darstellung von Stoffen und Materialien in der barocken Malerei und Skulptur).

Räder in linearer Darstellung, selbst wenn sie sich in schneller Umdrehung befinden, immer wie in Ruhe dargestellt sind, mit genau sichtbaren Speichen, während Velásques in den *Hilanderas* (Madrid, Prado) die Bewegung des Spinnrads durch den stroboskopischen Effekt charakterisiert, der die Speichen zu einer halbdurchsichtigen Scheibe verfließen läßt. In der malerischen Darstellung wird der Umriß der Körper entwertet, die Dinge verlieren ihre Selbständigkeit, sie schließen sich zu einer Gesamterscheinung zusammen. Man könnte sagen: Die Betonung liegt nicht mehr auf den Konstanten in der Erscheinung, sondern auf der Gesamterscheinung und die Dinge werden zu relativ unselbständigen Komponenten des optischen Gesamtfeldes. In malerischer Sicht, sagt Wölfflin, werden nicht individuelle Gestalten gesehen, sondern „Fleckenerscheinungen“, so daß für ihn der Impressionismus das Extrem der malerischen Auffassung ist.

Im Übergang von der linearen zur malerischen Darstellung ändert sich auch die Behandlung der Farbe: In der klassischen Kunst wird sie zur Kennzeichnung der Dinge verwendet. Die Eigenfarbe herrscht vor, wenn sie auch durch Licht und Schatten moduliert wird (oder im Sinn der Farbenperspektive durch die Entfernung). Wölfflin erwähnt, daß Leonardo schon wußte, daß in den Schatten eines Körpers die Komplementärfarbe seiner Eigenfarbe auftritt, und daß L.B. Alberti erkannte, daß das Gesicht einer Person, die über eine beleuchtete Wiese geht, Grüntöne annimmt. Daraus zog man für die Darstellung aber keine Konsequenzen; Leonardo empfahl vielmehr, Schatten nur durch Beimischung von Schwarz zur Lokalfarbe darzustellen. Eine Verwendung der Farben nicht zur Kennzeichnung von Dingen, sondern von Lichterscheinungen, und zwar auch in Verbindung mit Körperfarben, findet sich erst im Barock, z.B. in Rembrandts Bildnis der *Hendrickje Stoffels* (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen), wo der rote Mantel im Licht ockergelb aufleuchtet, während er im Schatten intensive grüne und blaue Farben annimmt. Entsprechendes gilt für das Licht: In der klassischen Kunst dient es vor allem dazu, die Dinge sichtbar zu machen — man könnte es als „Beleuchtungslicht“ bezeichnen, wenn nicht W. Schöne diesen Ausdruck in (1954) schon in einem weiteren Sinn eingeführt hätte. Im Barock gewinnt es jedoch einen Eigenwert, ja es wird oft — z.B. bei Rembrandt — zum tragenden Bildelement, das die Gestalten formt, ihre Beziehungen und ihre Bedeutung definiert.

2) *Flächenhaft vs. Tiefenhaft*: In der klassischen Kunst herrscht nach Wölfflin eine Komposition in Flächen parallel zur Bildebene – besonders deutlich bei Raffael –, eine Gliederung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund.¹⁸ Linien oder Bewegungen, die in die Tiefe führen oder aus ihr heraus werden ebenso vermieden wie starke Verkürzungen. Diese klassische Flächenhaftigkeit verbindet sich mit einer plastischen Modellierung der Körper und perspektivischer Darstellung, ist also von ganz anderer Art als die Flächigkeit byzantinischer Fresken. Im Barock wird hingegen die Kontinuität der Raumtiefe betont, das Nebeneinander wird möglichst vermieden, es werden Bewegung in die Tiefe des Raums bevorzugt und Diagonalen, die in die Tiefe führen. Zur Illustration vergleicht Wölfflin die Darstellung von *Adam und Eva* von Palma il Vecchio (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) mit jener von Tintoretto (Venedig, Akademie). Man kann auch das *Abendmahl* von Leonardo (Mailand, S.Maria delle Gracie) neben das von Tintoretto (Venedig, S.Giorgio Maggiore) stellen. Die Bildtiefe wird im Barock oft durch übergroße Vordergründe verstärkt, wie sie sich in der Fotografie bei Verwendung kurzer Brennweiten ergeben, und die Unendlichkeit des Raums wird gern betont. In Interieurs werden die Raumgrenzen vielfach durch Schatten verhüllt – die Verwischung klarer Raumgrenzen ist auch ein Charakteristikum barocker Architektur.

In alldem zeigt sich ein Wandel der Raumauffassung: In der klassischen Kunst wird der Raum durch das Verhältnis der einzelnen Gestalten zueinander bestimmt, im Barock gewinnt er hingegen einen Eigenwert, eine Selbständigkeit als licht- und lufterfülltes Medium, in das die Dinge eingeordnet sind und in dem sie sich zu einer Gesamterscheinung zusammenschließen. Diese Raumauffassung hängt offenbar mit der malerischen Sicht zusammen, denn die „Substantivierung“ des Raums verbindet sich mit jener des ihn tragenden Mediums, vor allem des Lichts. Gegenüber Wölfflin wird man wohl

¹⁸ Wölfflin zitiert auf S.158 Leonardos „Traktat von der Malerei“: „Obgleich die dem Auge gegenüberstehenden Dinge, wie sie allmählich hintereinander folgen, in ununterbrochenem Zusammenhang eines das andere berühren, so werde ich nichtsdestoweniger meine Regel (der Abstände) von 20 zu 20 Ellen machen, ebenso wie der Musiker zwischen den Tönen, obwohl diese eigentlich alle in eins aneinanderhängen, einige wenige Abstufungen von Ton zu Ton angebracht hat (die Intervalle)“.

sagen müssen, daß die fehlende Eigenvalenz des Raums für die klassische Kunst charakteristischer ist als die Komposition in flachen Raumschichten, die erstens in der Frührenaissance fehlt (wie auch Wölfflin betont) und die sich auch nicht an allen Werken der Hochrenaissance belegen läßt. Sie eignet sich für statuarische Szenen naturgemäß besser als für dramatische. So enthält z.B. Raffaels *Brand des Borgo* (Stanzen des Vatikan) in der Mittelachse wie in der rechten Szene einen starken Tiefenzug. Aber auch ein Vergleich von Tizians *Madonna di Cá Pesaro* (Venedig, I Frari) mit Giovanni Bellinis *Maria mit vier Heiligen* (Venedig, S.Zaccaria) zeigt in der Schrägstellung einen deutlichen Tiefenzug, obwohl Tizian für Wölfflin ein Meister klassischer Flächenhaftigkeit ist. Umgekehrt ist die Komposition in Rubens *Raub der Töchter des Leukipp* flächenhaft.

3) *Absolute vs. Relative Klarheit*: Klarheit ist eine Forderung, der alle große Kunst genügt, aber sie kann auf Verschiedenes abzielen. „Absolute Klarheit“ ist für Wölfflin eine Klarheit der gegenständlichen Formen. Er weist darauf hin, daß die klassische Kunst bestrebt ist, das Typische der Gestalten wiederzugeben und sie möglichst vollständig sichtbar werden zu lassen. Daher werden zu starke Verkürzungen vermieden und zu starke Überschneidungen, die von der überschrittenen Gestalt nur mehr einzelne getrennte Teile sichtbar werden lassen. Licht und Farbe stehen im Dienst der Aufklärung der Gegenstände. Was Wölfflin unter „relativer Klarheit“ versteht, wird weniger deutlich. Man kann aber wohl sagen: Es soll die optische Erscheinung klar werden, nicht die objektive Gestalt. Das dritte Gegensatzpaar ergibt sich danach direkt aus dem ersten. Die relative Unklarheit der Gestalten unterstreicht nach Wölfflin auch das Momentane der Erscheinung, während die klassische Kunst, wie auch die mittelalterliche, das Dauernde, Wesenhafte betonte.

4) *Vielheit vs. Einheit*: Nach der klassischen Definition besteht Schönheit in Einheit in der Komplexität. Das ist eine Formel, die man sowohl auf die klassische wie auf die barocke Kunst anwenden kann. Nach Wölfflin besteht aber ein Unterschied in der relativen Selbständigkeit der Teile in klassischen Kompositionen gegenüber ihrer Unselbständigkeit in barocken. Hier sind die Teile so ins Ganze integriert, daß sie ihre Selbständigkeit verlieren. In klassischen Gemälden haben auch die Nebenfiguren trotz der Hinordnung auf die zentrale Gruppe oder Figur Selbständigkeit und eigenes Leben. Im Vordergrund barocker Kunst steht hingegen der Gesamteindruck:

Ein Leben, *eine* Bewegung scheint die Teile zu animieren. In der Malerei zeigt sich das nicht nur in der Komposition, sondern auch in der einheitsschaffenden Funktion des Lichtes und im Kolorit: Anstelle harmonisch ausgewogener, im Kontrast eigenständiger Farben tritt die Tonigkeit: Die Palette ist auf einen Ton gestimmt. Die Farben tauchen aus einem Grund von Halb- oder Nichtfarben auf. Wölfflin sieht also in klassischen Werken eine Vielheit relativ selbständiger Elemente, während in barocken alle Elemente einem Gesamteindruck, einer Gesamtwirkung, einem dominierenden Motiv untergeordnet sind. Auch diese Unterscheidung hängt so eng mit der ersten zusammen, denn die malerische Sicht zielt eben auf einen Gesamteindruck ab.

5) *Tektonisch vs. Atektonisch (Geschlossene vs. Offene Form)*: Klassische Gemälde haben nach Wölfflin eine feste kompositorische Tektonik. Sie betonen Vertikalen und Horizontalen, und die Komposition ordnet sich oft in einer mehr oder minder starken Symmetrie um die Mittelachse. Die Bildtektonik ist so auf den Rahmen und die Bildebene bezogen. Dadurch entsteht der Eindruck einer stabilen, in sich ruhenden Ordnung. Das Bild bringt die Erscheinungen zur Ruhe und verleiht dem Dargestellten den Charakter des Dauernden und Wesenhaften wie in Raffaels *Bella Giardiniera*. In barocken Gemälden herrscht hingegen ein labiles oder dynamisches Gleichgewicht, das Dargestellte wirkt wie ein Augenblick im Fluß der Erscheinungen. In der Tektonik drückt sich eine Auffassung der Natur als einer von festen Gesetzen beherrschten Ordnung aus. Wenn im Barock eine „freiere“ Gesetzmäßigkeit überwiegt und einfachere Formen ganz durch komplexere ersetzt werden (z.B. Kreise durch Ellipsen), so hängt das vermutlich mit seiner eher dynamischen Weltansicht zusammen. Auf diese Hintergründe geht Wölfflin aber nicht ein und daher bleibt auch die Verbindung dieses letzten Gegensatzpaares mit den vorhergehenden unklar.

In unserem Zusammenhang einer Unterscheidung von Darstellungsformen ist es nicht wichtig, ob sich die Kunst der Hochrenaissance und des Barock mit den je fünf Begriffen Wölfflins allgemein und ausreichend charakterisieren lassen, wichtig ist allein, daß er Darstellungsformen (formale Stilmerkmale) zu Sichtweisen in Beziehung setzt, sie daraus zu begründen und umgekehrt die Sichtweise aus den Darstellungsformen zu erschließen versucht. Für ihn beschreiben die

je fünf Begriffe verschiedene Aspekte desselben Phänomens: einer in Darstellungsformen umgesetzten Sichtweise, und dem wird man im großen Ganzen zustimmen können.¹⁹ Daher kann man auch den klassischen Stil kurz als „linear“ und den barocken als „malerisch“ bezeichnen, und das empfiehlt sich, um sie terminologisch von Epochenstilen zu unterscheiden, von denen sie begrifflich auch dann verschieden sind, wenn sie den gleichen Umfang haben. Offenbar ist die lineare Darstellungsform ein Typ einer objektiven Darstellung. Nun setzt unsere Gegenüberstellung einer Akzentuierung der Gegenstände und ihrer Sichtweise in einer Darstellung eine bestimmte Unterscheidung subjektiver und objektiver Komponenten der Wahrnehmung voraus, also auch schon eine bestimmte „Sichtweise“ (in dem weiteren Sinne von Wölfflin), eine Konzeption der äußeren Realität. Geht man z.B. im Sinne des Phänomenalismus davon aus, daß nur Sinnesdaten (also z.B. Farbempfindungen) real sind, während die gegenständliche Welt nur Resultat einer Deutung dieser Sinnesdaten ist,²⁰ so kann man selbst impressionistische Darstellungen als „objektiv“ bezeichnen. Eine lineare Darstellung ist objektiv im Sinne einer Realitätskonzeption, die in groben Zügen der aristotelischen entspricht, nach der die physische Wirklichkeit aus Dingen besteht, die ein bestimmtes Wesen, eine bestimmte Natur haben, die im Wechsel der Erscheinungen konstant bleibt. Dieses Wesen ist ihr *Eidos*, das nicht nur etwas Begriffliches ist (die unterste Spezies, der das Ding angehört), sondern auch etwas aktiv Wirksames, und sich in ihrer Gestalt ausdrückt. Das Geschehen in der Welt erklärt sich aus der Natur der Dinge und ihrer Konstellation in Raum und Zeit. Von einer solchen Konzeption her ist eine malerische Darstellung deutlich subjektiver, denn der übergreifende Zusammenhang von Raum, Licht und Farbe, aus dem die Dinge hier hervortreten, ist dann eine Sache der Erscheinung, nicht des Seins. Nach heraklitisch-stoischer Auffassung bildet das Universum hingegen eine Einheit, ein materie- und krafterfülltes Ganzes, ein dynamisches Kontinuum, während die einzelnen Dinge nur unselbständige Teile des Ganzen sind, gewissermaßen lokale Verdichtungen und Zustände des Konti-

¹⁹ Die Aussagen Wölfflins zu diesem Punkt sind freilich nicht einheitlich; so sagt er, im Prinzip könnten auch andere Kombinationen von je einem Begriff aus den fünf Gegensatzpaaren einen Stil definieren.

²⁰ Zum Phänomenalismus vgl. z.B. Kutschera (1981), Kap.5.

nuums. Alles steht mit allem in Wechselwirkung, so daß jede Veränderung in einem Teil des Universums Wirkungen auf alle anderen Teile ausübt. Der ganze Kosmos befindet sich in ständigem Wandel, und wird von einem einzigen Leben durchwaltet und beseelt. Von dieser Realitätskonzeption her gesehen ist also eine malerische Darstellung objektiv.²¹ Nun gilt aber offenbar das Interesse der Darstellung nicht immer nur der Außenwelt, sondern auch der Art und Weise wie sie auf uns wirkt, nicht nur dem Sein, sondern auch der Erscheinung. Die Grenze zwischen Sein und Erscheinen ist zwar zu verschiedenen Zeiten verschieden gezogen worden, sie ist aber erstens in der Epoche, die uns hier interessiert, im wesentlichen konstant geblieben – die aristotelische Sicht der Welt ist im Grunde noch für uns die normale – und zweitens gibt es auch klare Indizien dafür, was dargestellt werden soll. Die Darstellung des bewegten Spinnrades in Velasques' *Hilanderas* hebt nicht auf das Rad selbst ab, das ja auch in der Bewegung Speichen hat, sondern eindeutig auf seine Erscheinung. Wir können also in unserem Kontext lineare Darstellungen als objektiv bezeichnen und malerische als solche, bei denen die Erscheinungsweise stärker betont wird, also als subjektivere Darstellungen.

Wölfflin faßt den Begriff des Malerischen so weit, daß er auch auf impressionistische Darstellungen anwendbar ist. Da es aber nützlich ist, das breite Spektrum zwischen barocken und impressionistischen Darstellungsformen etwas genauer aufzuschlüsseln, wollen wir den Begriff enger bestimmen und als „malerisch“ nur solche Darstellungen bezeichnen, die Gegenstand und Erlebnisweise etwa gleich stark ausleuchten, also noch relativ gegenstandsnah sind verglichen mit impressionistischen. Man kann dann z.B. zwischen beide auch noch einen Darstellungstyp einschieben, wie ihn ein Teil der Malerei des Rokoko exemplifiziert. Wenn z.B. bei Tiepolo, Watteau und Fragonard, die Außenwirklichkeit gegenüber dem Barock zunehmend entsubstantialisiert wird durch die Aufhellung der Palette, ein Schwinden der plastischen Energie eine Auflockerung der Formen, einen Verzicht auf klare räumliche Beziehungen, wenn das Licht diffus wird und die Farben vor allem nach dem Stimmungswert

²¹ Eine mögliche Verbindung zwischen barocker Malerei und stoischen Ideen ergäbe sich daraus, daß diese Ideen gerade im Barock neu aufgenommen und belebt wurden.

gewählt werden, so wird damit die Welt zur bloßen Erscheinung herabgesetzt und die Grenze der Realität zu Illusion, Phantasie und Traum verwischt. Thematisch herrschen entsprechend Idylle, Pastorale, Szenen aus der Scheinwelt des Theaters und Träume vom goldenen Zeitalter vor. So ist z.B. Watteaus *Einschiffung nach Kythera* (Paris, Louvre) ein Bild träumerischer Sehnsucht nach einem paradiesischen Leben der Liebe, Harmonie und Schönheit.²² In Fragonards *Schaukel* (London, Wallace Collection) wird auf anatomische Richtigkeit und eine Definition des Raums kein Wert gelegt, es geht nur um Eindruck und Stimmung. Solche Bilder sind deutlich subjektiver als die des Barock, ohne jedoch den Blick so eindeutig nach innen, auf die optischen Eindrücke zu richten wie die des Impressionismus. Um diesen Darstellungstyp zu präzisieren, wäre freilich genauer auf seine formalen Gestaltungsmittel einzugehen und es wäre zu zeigen, daß sie der Ausdrucksintention entsprechen. Uns geht es hier jedoch nur darum, die Vielfalt der Formen malerischer Darstellung deutlich zu machen.

Wenden wir uns nun dem Ausdruck i.e.S. in der gegenständlichen Malerei zu. Von dem, was die Form eines Bildes zu seinem Gehalt beiträgt, war schon früher die Rede. Wir haben z.B. vom Ausdruckswert der Farben und ihrer Rolle als Sinnträger in Rembrandts *Judenbraut* gesprochen und gesehen, wie die Komposition von Bruegels *Aufstieg zum Kalvarienberg* den Gehalt seines Bildes bestimmt. Eine symmetrische Komposition mit der senkrechten Mittelachse als Symmetrieachse mit tiefem Schwerpunkt wie z.B. bei einer Pyramide gibt der dargestellten Szene etwas Ruhiges, Statuarisches. Die Betonung schräger Diagonalen bestimmt eine Bewegungsrichtung: eine von rechts nach links fallende Linie hat den Charakter des Fallenden, eine von links nach rechts fallende den Charakter des Ansteigenden. H. Wölfflin hat allgemein gezeigt, daß spiegelverkehrte Bilder ganz anders wirken als die Originale; rechts und links haben für uns deutlich unterschiedliche Charaktere.²³ Auch die „Formenschönheit“

²² Man vergleiche diese Bilder mit solchen von Claude Lorrain, z.B. seiner Küstenlandschaft mit *Acis und Galathea* (Dresden, Gallerie alter Meister), über denen eine ähnlich verklarte Stimmung liegt, in denen aber die Zeichnung sehr viel präziser ist und eine, wenn auch mythische, Realität darstellen.

²³ Vgl. dazu die Aufsätze „Über das Rechts und Links im Bilde“ und „Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons“ in Wölfflin (1940).

(Hartmann) eines Gemäldes kann in gegenständlicher Sicht zum Ausdruck inhaltlicher Schönheit beitragen.

Die Darstellung gibt nicht nur den Gegenstand oder das Thema an, auf das sich die „Aussage“ bezieht, sondern die Art und Weise, wie etwas dargestellt wird, ist auch ein wichtiges Mittel für den Ausdruck i.e.S. Das beginnt schon bei der Auswahl dessen, was am Gegenstand (einer Figur, einer Szene) dargestellt wird. Im Sinn der in 3.2 zitierten Äußerung Hegels, kann z.B. das Sinnlich-Physische in der Darstellung reduziert werden, um das Ideale zu betonen, oder es kann umgekehrt im Detail dargeboten werden, um die Härte der physischen Realität zu betonen. So läßt z.B. El Greco in seiner *Kreuztragung* (Madrid, Prado) die reale Situation unbestimmt, um das Seelisch-Geistige zu betonen, während Grünewald dasselbe Thema durchaus realistisch gestaltet, um den Betrachter mit der Grausamkeit des Vorgangs zu konfrontieren.²⁴ Auch die Wahl der dargestellten Gegenstände, der Figuren, ihrer Haltung, Bewegung, ihres Tuns, ihrer Umgebung und Kleidung trägt zum Ausdruck i.e.S. bei. Tizians Bildnisse Karls V in der Münchener Pinakothek und — als Sieger in der Schlacht bei Mühlberg — im Prado sind in engem zeitlichen Zusammenhang entstanden und das Gesicht des Kaisers ist auf beiden etwa in gleicher Ansicht und mit gleichem Ausdruck wiedergegeben — Tizian hat vielleicht das erstere Portrait als Vorlage für das letztere verwendet. Während Karl aber auf dem Münchner Portrait nur als Mensch charakterisiert wird, als gealterter, von der Gicht geplagter Mann, und sein Rang allein in seiner Persönlichkeit deutlich wird — es fehlen alle Attribute äußerer Macht und Stellung —, erscheint er auf dem Bild im Prado als Repräsentant der Macht des Kaisertums. Dargestellt wird immer nur Sichtbares, während das was i.e.S. ausgedrückt wird, etwas Seelisch-Geistiges ist. Zum Sichtbaren gehört aber, wie schon wiederholt betont wurde, nicht nur Physisches, sondern z.B. auch Gefühle und Einstellungen, die sich in Mienen, Haltungen und Gebärden ausdrücken. Darstellung kann so den Gehalt sehr stark mit prägen. Wir haben das in 1.3 am Beispiel der *Verkündigung* von Botticelli (Florenz, Uffizien) gesehen: In Haltung und Gebärde Mariens drückt sich die Demut aus, mit der sie die Botschaft des Engels annimmt. Diese innere Einstellung wird

²⁴ Vgl. dazu die Diskussion dieser Bilder in 3.4.

dargestellt. Die „Aussage“ des Bildes besteht in dem Licht und der Bedeutsamkeit, in der es die Szene präsentiert, und bezieht auch die Heilsgeschichte, die mit der Verkündigung beginnt, und Person und Schicksal Marias mit ein. Dieser Gehalt erschöpft sich zwar nicht in der dargestellten Haltung Mariens, aber die ist nicht nur Thema der „Aussage“, sondern trägt sie entscheidend mit.

Endlich können auch die oben besprochenen Darstellungsformen zum Gehalt beitragen, denn das, worauf sich die Darstellung konzentriert, spezifiziert ja das Thema der Bild-„Aussage“. Die Reduktion des gegenständlichen Details in Monets *Garten in Giverny* verdeutlicht den Eindruck der Szene auf den Betrachter und vermittelt durch die Hervorhebung von Farben, Licht und Schatten die Stimmung, die über dem Garten liegt. Ähnliches gilt für Fragonards *Schaukel*. Der lineare Stil von Leonardos *Abendmahl* unterstreicht den objektiven Vorgang. Der Bericht der Evangelien von der Einsetzung der Eucharistie und der Ankündigung Jesu, einer der Anwesenden werde ihn verraten, wird hier gewissermaßen wörtlich ins Bild gesetzt und in seiner objektiven Bedeutung präsentiert. Der malerische Stil des *Abendmahls* in San Giorgio Maggiore ist hingegen eines der Mittel, mit denen Tintoretto den Vorgang in eine mystische Atmosphäre einhüllt, und ihm eine eigene erlebnismäßige Interpretation verleiht. Wir wollen den Zusammenhang von Darstellungsform und Art des Gehalts etwas genauer an vier Portraits verdeutlichen.

Holbeins Portrait des *Sieur de Morette* (Dresden, Gallerie alter Meister) stellt den französischen Gesandten am Hof Heinrichs VIII von England dar. Der Gehalt des Bildes besteht zunächst in dem, was es über seine Persönlichkeit und seinen Charakter „aussagt“. Der Charakter des Mannes prägt sich in den festen Gesichtszügen, dem geraden Blick und der ruhigen Haltung aus. Ernst, Tatkraft, ein ernüchterter Realismus, ein gewisses Zurückziehen in sich selbst sind spürbar. Zum Eindruck, den wir aus dem Bild von der Person gewinnen, trägt aber auch die Farblichkeit bei, insbesondere das Schwarz des Kostüms und das kalt irisierende Grün des Vorhangs, der den Hintergrund bildet. Die frontale Darstellung, ihre Beschränkung auf die Gestalt und deren Geschlossenheit unterstreichen den Ausdruck gesammelter und energischer Haltung. Darüber hinaus bringt das Portrait einen Typ bedeutenden Menschseins, einer Lebenserfahrung und -haltung zur Anschauung, eine hohe Gesinnung, die doch von der Erfahrung geprägt ist, wie wenig hohe Werte

im praktischen Leben gelten, eine Ernüchterung, aber kein Erlahmen der Tatkraft, eine Einstellung auf die faktischen Gegebenheiten trotz der Erkenntnis ihrer Fragwürdigkeit.

Holbeins Portrait ist eine objektive Darstellung. Sie konfrontiert uns mit dem Gesandten selbst und tilgt daher alles, was nur zur momentanen Erscheinung, nicht aber zu seinem Charakter gehört. Rembrandts *Selbstbildnis* von 1658 (New York, Frick-Collection) ist demgegenüber deutlich subjektiver. Rembrandt stellt sich hier in einer jener prächtigen Gewandungen dar, die er so liebte, einem golden schimmernden Kleid mit roter Schärpe und einem Pelzumhang, auf dem Kopf ein schwarzes Barett. Aber diese farbliche Pracht entspricht nur dem, was er als Maler gestaltete, nicht seinen persönlichen Lebensumständen, denn er lebte in diesen Jahren in ärmlichen Verhältnissen. Sie steht auch in eigentümlichem Kontrast zu dem Gesicht. Rembrandt blickt den Betrachter auf diesem Bild als gealterter Mann an (er war 52 Jahre alt), verlebt, mit einem Gesicht, das von einem intensiv sinnlichen Leben gezeichnet ist, mit schlaffem Fleisch und ungesunder Farbe. Der zentrale Gehalt des Bildes besteht im nüchternen Blick auf sich selbst, in dem die Frage liegt, was aus ihm geworden ist. Ernüchterung, das Scheitern großer Hoffnungen spricht aus den abgründigen Augen, die Erfahrung eines an Höhen und Tiefen reichen Lebens. Und doch liegt darin eine Größe, die, ganz auf sich selbst zurückgeworfen, über alles Äußere hinaus gelangt ist, eine Größe gerade im Verzicht auf äußere Hoffnungen. Es ist ein Bild der Selbstprüfung im Angesicht seiner eigenen Erscheinung, seines alternden, verlebten Gesichts über dem prächtigen Gewand, die sich wie Realität und vergangene Hoffnung zueinander verhalten. Der Blick, der auf den Betrachter gerichtet ist, vereinigt sich mit dem Blick des Betrachters auf ihn – und in gewisser Weise auch auf sich selbst. Das Bild charakterisiert so weniger die Persönlichkeit Rembrandts, die ihm ja gerade fragwürdig geworden ist, als die Reflexion auf sich selbst.

Einen weiteren Schritt ins Subjektive – wenn auch auf einem sehr viel bescheideneren Niveau – bezeichnet das Bild *Dame mit Schleier* von Alexander Roslin (Stockholm, Nationalmuseum), das nicht eine Darstellung oder Charakterisierung der Frau des Künstlers geben, sondern den Reiz des Anblicks des halb hinter einem schwarzen Tuch verborgenen Gesichts vermitteln will, das Zusammenspiel von Verhüllen und Enthüllen, die Koketterie.

In seinem letzten *Selbstbildnis* vom Mai 1890 (Paris, Louvre) hat van Gogh die „schreckliche Hellseherei“ zum Ausdruck gebracht, die er sich in einem Brief an den Bruder zuschreibt.²⁵ Aus dem mit wellen- und spiralenförmigen Pinselstrichen aufgetragenen, ungenständlichen blau-grünen Hintergrund, der in den Körper übergreift, hebt sich deutlich nur das in Grüntönen gehaltene Gesicht und in ihm vor allem die Augen hervor. Es ist fast, als habe sich die Gestalt in ein strömendes und wirbelndes Medium aufgelöst, aus dem nur noch die Augen mit einem merkwürdig intensiven Blick auf eine Wirklichkeit hinter den Erscheinungen blicken. Das Bild charakterisiert kaum mehr die Person in ihrer objektiven Erscheinung und ihrem Charakter, sondern nur mehr die Selbsterfahrung van Goghs.

Die Absicht, Seelisch-Geistiges i.e.S. auszudrücken – sei es als subjektives Erleben oder als objektives Merkmal des Gegenstandes – kann auf Kosten einer naturgetreuen Darstellung gehen. Wo es einen Standard „normaler“ naturgetreuer Darstellung gibt und davon abgewichen wird, um damit etwas i.e.S. auszudrücken, wollen wir von einer *expressiven Darstellung* sprechen. Ein einfaches Beispiel ist die Bedeutungsperspektive, in der durch die Abweichung von der normalen Größe Rang oder Macht einer Person charakterisiert wird. Dabei handelt es sich nicht bloß um ein rein konventionelles Ausdrucksmittel, Grundlage ist vielmehr eine Erlebnisweise; nur daraus erklärt sich auch ihre Verbreitung in den unterschiedlichsten Kulturen. Ein Beleg dafür ist etwa das *Hochzeitslied* der Sappho, in dem die kraftvolle und strahlende Erscheinung des Bräutigams als gesteigerte Größe geschildert wird. Die Zimmerleute werden aufgefordert, die Balken des Hauses höher zu setzen, in das er kommt, „denn der Bräutigam kommt wie ein Kriegsgott, viel größer als ein großer Mensch“.²⁶ Vor dem Brautgemach steht der Freund des Bräutigams, der die Freundinnen der Braut zurückhält. „Auch bei ihm“, schreibt H.Fränkell, „wird das, was er tut, in seine Person hineingesehn, und mit seinem festen Stand erscheint er wie ein ungeschlachter Riese: „Der an der Tür hat Beine von sieben Klaftern ...“,“.²⁷ Eine subjektive

²⁵ Van Gogh (1914), S.488.

²⁶ Sappho, hg. M.Treu, München 1979, S.89.

²⁷ Fränkell (1976), S.194.

Perspektive prägt hier das Erleben der Dinge und ihre Schilderung. Wir haben auch schon auf die Flächigkeit der byzantinischen Malerei als Mittel zur Darstellung einer unkörperlichen, spirituellen Wirklichkeit hingewiesen.²⁸

Ähnlich wie bei den oben diskutierten Darstellungsformen, bei deren Unterscheidung wir uns vorwiegend am Aussehen der Dinge und ihrer optischen Erscheinung orientiert haben, kann man auch bei expressiven Darstellungen stärker objektive, bei denen die Abweichung von der Naturtreue mehr den Gegenstand selbst, seine Natur und seine Bedeutung charakterisiert, von stärker subjektiven unterscheiden, bei denen die Abweichung mehr das Erleben des Gegenstandes kennzeichnet, obwohl die Differenzen hier weniger eindeutig sind als bei nichtexpressiven Bildern. Eine objektiv-expressive Darstellung findet sich z.B. in der karolingischen und ottonischen Kunst. In der Darstellung des *Evangelisten Matthäus* im Ebo-Evangeliar drückt die zittrige, nervöse Strichführung und das wie in einem starken Wind flatternde Gewand die Gewalt der Inspiration aus, die den Evangelisten erfaßt hat. Hier geht es offenbar um eine Schilderung des Vorgangs selbst, nicht seines Erlebens durch den Maler. Im *Sturm auf dem Meer* im Hitda-Codex taucht das Boot wie ein Fisch in die Tiefe; damit wird die Unheimlichkeit der Kräfte zur Anschauung gebracht, in deren Gewalt sich die Insassen befinden. Ein subjektiv-expressives Bild ist hingegen Ernst Ludwig Kirchners *Frauen auf der Straße* (Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum): Der Raum verliert seine natürliche Struktur, bleibt unbestimmbar, Proportionen und Farben sind unnatürlich, die Gestalten werden so deformiert, daß nicht ihre eigene Natur, sondern die Art und Weise deutlich wird, wie sie der Künstler erlebt: die Frau als dämonisches Wesen. Van Gogh schreibt an seinen Bruder zu seinem Bild *Nachtsafe* (New Haven/Conn., Yale University Art Gallery): „Ich versuchte mit dem Rot und dem Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen auszudrücken. — Es ist eine Farbe, nicht wörtlich wahr vom Standpunkt des Realismus, der Augentäuscher, aber eine suggestive Farbe, welche eine Bewegung des glühenden Gefühls ausdrückt. Ich versuchte auszudrücken, daß

²⁸ Wenn auch diese Darstellung in der byzantinischen Malerei weithin zur Norm wurde, hat sie sich doch ganz bewußt von der plastisch-körperhaften Darstellung der antiken Tradition abgesetzt, und diese Tradition ist auch in der byzantinischen Kunst nie ganz erloschen.

das Café ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Ich versuchte es durch den Gegensatz von zartem Rosa, blutroter und dunkelroter Weinfarbe, durch ein süßes Grün und Veronesergrün, das mit Gelbgrün und hartem Blaugrün kontrastiert. Dies alles drückt eine Atmosphäre von glühender Unterwelt aus, ein bleiches Leiden, die Finsternis, die über den Schlafenden Gewalt hat“.²⁹

In dem breiten Spektrum zwischen diesen extremen Typen lassen sich wieder mehr oder minder objektive bzw. subjektive Formen expressiver Darstellung unterscheiden. In El Grecos *Pfingstwunder* (Madrid, Prado) werden zugleich die objektiv spirituellen Dimensionen des Geschehens charakterisiert wie seine visionäre Erfahrung. Der Raum bleibt unbestimmt, die Figuren sind zwar nicht flächig, aber auch nicht körperhaft-substantiell, in ihrer Verzückung sind sie stark verwunden und ihre Proportionen sind überlang. Der Ausdruckscharakter der Körperproportionen läßt sich am Vergleich mit jenen bei Michelangelo verdeutlichen: Betont dieser durch die breite Massigkeit und das Volumen der Körper das Physische, die Erden-schwere oder physische Kraft und Energie, so jener durch die vertikale Längung der Gestalten und ihr geringes Volumen ihre Spiritualität. Die Farben sind unreal, nicht kräftig oder lebensvoll – auch sie definieren keine körperliche Substantialität. Die Flammen über den Häuptern sind nicht Symbole, sondern von der gleichen Wirklichkeit wie die Figuren. Auch im rechten Arm des Apostels links oben drückt sich wie in den Flammenzungen die geistige Aufwärtsbewegung aus. Der Ausdruck ekstatischer Schau – nicht nur der dargestellten Personen, sondern auch des Künstlers und Betrachters – erfordert zu ihrer Verdeutlichung ein Abgehen von gegenständlicher Klarheit und Naturtreue. Ähnliches gilt für Grecos *Christus am Ölberg* (Toledo/Ohio, Museum of Art), wo sich in einer traumhaft unrealen Landschaft die Gefühle und das Erleben Jesu in den Formationen von Felsen und Wolken spiegeln.

Von anderen Ausdrucksformen in der Malerei, von symbolischem und allegorischem Ausdruck wie von Anspielungen war schon in 1.3 die Rede. Zur Ergänzung sei noch darauf hingewiesen, daß Bilder, ähnlich wie in sprachlichen Äußerungen, auch so etwas wie eine Kundgabe der Gefühle und Einstellungen des Malers wie einen

²⁹ Van Gogh (1914), S. 515f.

Appell an den Betrachter enthalten können. So ist in den *Buben beim Würfelspiel* (München, Alte Pinakothek) Murillos persönliche Sympathie für die armen Kinder deutlich spürbar. Honoré Daumiers Lithographie *Die Zeugen* (New York, Metropolitan Museum of Art) hat hingegen eine starke evokative Komponente: Sie stellt eine Schar von Opfern des Krieges von 1870/71 gegen Deutschland dar, in Gewandfetzen gehüllte Skelette, die zum Gebäude des Kriegsgerichts eilen. So ist das Bild eine Anklage gegen den Krieg, gegen Staatsmänner und Militärs, die eigentlich vor ein Kriegsgericht gehören.³⁰ Einen ähnlich evokativen Gehalt hat Goyas *So beschließen die Nützlichen ihre Tage* (Tuschzeichnung, Madrid, Prado), das einen tief gebeugt an Krücken gehenden, abgerissenen alten Mann darstellt. Das Bild fordert deutlich eine Stellungnahme gegen die Ausbeutung der unteren Bevölkerungsschichten heraus.

In der Malerei gibt es auch ironische „Aussagen“, vorwiegend in Karrikaturen. So ironisiert W.Hogarth in seinem Bild *Morning* (The National Trust, Bearsted Collection, Upton House) die Entrüstung der alten Jungfer, die morgens zur Kirche geht, über das lose Treiben der einfachen Leute auf dem Gemüsemarkt. Ein anderer Modus indirekter „Aussage“ findet sich in Bildern der Pop-art, die Werbeplakate oder Comicstrips wiedergeben, im Gegensatz zu den Originalen aber nicht im wörtlichen Sinn gemeint sind, sondern den Betrachter gerade das Fragwürdige solcher Darstellungen sehen lassen wollen.

4.2 Die Interpretation von Werken gegenständlicher Malerei

E.Panofsky hat in (1932) und – in leicht modifizierter Form – in der Einleitung zu (1939) Gedanken zur Interpretation von Werken

³⁰ Auch eine andere Deutung ist freilich möglich: Im Mai 1872 wurde ein Kriegsgerichtsverfahren gegen den Marschall Bazaine eröffnet, der als Kommandeur der Rheinarmee die Festung Metz übergeben hatte und deshalb wegen Verrats verurteilt wurde. Viele Zeitungen nahmen für ihn Stellung und hoben die hohe soziale Stellung und den guten Ruf der Zeugen für die Verteidigung hervor (vgl. dazu Beardsley (1958), S.371). Es könnte also sein, daß Daumier sagen wollte: Hier sind die Zeugen der Anklage. Dazu müßte man jedoch Bazaine – jedenfalls in den Augen Daumiers – eine Schuld an den Opfern des Krieges zuschreiben, was nicht ohne weiteres plausibel ist.

der bildenden Kunst entwickelt, die in der Kunstwissenschaft weithin Anerkennung gefunden haben. Wir beziehen sie hier nur auf Werke der gegenständlichen Malerei — ihre Übertragung auf andere Werke, speziell auf solche der abstrakten Malerei oder der Architektur ist auch nicht ohne weiteres möglich — und illustrieren sie am Beispiel von Dürers Kupferstich *Melencholia I*, für den E. Panofsky und F. Saxl in (1923) die maßgebliche Deutung vorgelegt haben.

Panofsky unterscheidet drei Bedeutungsschichten eines Kunstwerks, die eine Interpretation zu analysieren hat:

1. Der *Phänomensinn*, die *primäre* oder *natürliche* Bedeutung. Er wird durch die *prä-ikonographische Beschreibung*¹ erfaßt, die jene Bestimmungen des Dargestellten angibt, die, grob gesagt, jedermann erkennt, der das Bild sieht. Eine solche Beschreibung von Dürers Stich würde also z.B. beinhalten, daß er eine geflügelte Frauengestalt darstellt, die, das Gesicht in die Hand gestützt, vor einem Gebäude sitzt und einen Zirkel in der Hand hält, daß zu ihren Füßen ein Hund inmitten verschiedener Werkzeuge liegt, daß im Hintergrund am nächtlichen Himmel über einer Küste ein Stern hell leuchtet, usf. Panofsky unterscheidet innerhalb des Phänomensinns einen *Sachsin*n von einem *Ausdruckssinn*: Zum letzteren gehören die dargestellten Gefühle und Einstellungen, also z.B. die melancholische Versunkenheit auf dem Gesicht der Frauengestalt, zum ersteren gehören die übrigen Komponenten des Phänomensinns, also z.B. daß ihr Blick in eine unbestimmte Ferne geht.

Panofsky betont freilich, daß zur Bestimmung der primären Bedeutung oft auch Kenntnisse der Stilgeschichte gehören, speziell der Darstellungsmittel, die das Bild verwendet. In unserem Beispiel ist das weniger offensichtlich, da wir gewohnt sind, Bilder im Sinn der Zentralperspektive zu lesen, andere Darstellungsweisen wie z.B. die Verbindung verschiedener Perspektiven sind für uns hingegen oft nicht unmittelbar verständlich.

2. Die *sekundäre* oder *konventionelle* Bedeutung — in (1932) spricht Panofsky recht unglücklich von einem „Bedeutungssinn“. Sie wird durch die *ikonographische Analyse* erfaßt, die jene Bestimmungen des Dargestellten angibt, die sich erst aus einer Kenntnis literarischer

¹ Da der Phänomensinn oft zur Form (i.w.S.) gerechnet wird, spricht Panofsky auch von einer „pseudo-formalen Analyse“.

Quellen und der Typengeschichte ergibt, wobei ein Typ eine Form bildlicher Darstellung oder Kennzeichnung von literarischen Gestalten oder Vorgängen ist. In unserem Beispiel ist eine solche ikonographische Analyse besonders wichtig, weil der Stich auf der Ebene der primären Bedeutung noch nicht recht verständlich ist. Die Inschrift besagt zwar, daß es sich um eine Darstellung der Melancholie, eines der vier traditionellen Temperamente, handelt, und so wird man die Frauengestalt als Personifikation der Melancholie deuten — dem entspricht auch der Stimmungsgehalt und die nächtliche Szene —, aber was sollen all die anderen Gegenstände im Bild? Das läßt sich nur aufgrund der Vorstellungen beantworten, die sich zu Dürers Zeit mit der Melancholie als Temperament verbanden. Panofsky und Saxl haben in (1923) Wandlungen dieser Ideen von der Antike bis hin zu Dürer verfolgt, in unserem Kontext ist aber nur der Endpunkt dieser Entwicklung von Interesse. Zunächst einmal waren die vier Temperamente mit vier Planeten verbunden. Der Planet der Melancholie war Saturn; er ist es also, der auf dem Stich am Nachthimmel steht. Saturn wiederum war der Gott der Landwirtschaft, von daher auch der Landvermessung und der Geometrie, die ihrerseits Grundlage der des Messens war, auch der zeitlichen Messung (daher die Uhr) und des Wägens (daher die Waage) und der Techniken, in denen das Messen eine wichtige Rolle spielt, speziell der Baukunst (daher die Werkzeuge der Zimmerleute und Steinmetze, der Block als Material für Steinmetzarbeiten, die Leiter am Haus, an dem noch gebaut wird). Saturn war auch der Gott anderer Berufe, z.B. der Messerschleifer (daher der Schleifstein), und der Gott, der Reichtum verleiht (daher der Beutel) und Macht über Mensch und Besitz (daher der Schlüsselbund). Melancholie hatte ferner schon immer den Doppelaspekt geistiger Begabung und der Depression bis hin zum Trübsinn. Seit der Renaissance galt sie als Eigenschaft des genialen Menschen, des Künstlers und Wissenschaftlers, speziell des Mathematikers, so daß sich auch von daher eine Beziehung zur Geometrie ergibt: Die Figur der Melancholie auf dem Stich, die einen Zirkel in der Hand hält, ist auch eine Personifikation der Geometrie, und Dürer hat vor allem solche Gegenstände im Bild vesammelt, die auf technische Künste hinweisen, die als angewandte Geometrie verstanden wurden. Der Hund galt als melancholisches Tier — ein Zeichen auch für die Nobilitierung der Melancholie gegenüber dem Mittelalter, in dem das Schwein ihr Symboltier war. Der Melancholiker ist durch seine

Neigung zu depressiven Stimmungen gefährdet, und man kannte diätetische Heilmittel (daher die Klistierspritze), medikamentöse (daher der Kräuterkranz auf dem Kopf der Melancholie, der eine lindernde Wirkung haben sollte), und magisch-astrologische (Juppiter, der Planet der Sanguiniker, sollte die negativen Einflüsse des Saturns neutralisieren, daher sein magisches Quadrat an der Hauswand). Den Putto endlich deuten Panofsky und Saxl als eine Art jugendlicher Version der Melancholie: Er schreibt eifrig und weiß offenbar noch nichts von depressiven Gefährdungen intellektueller Tätigkeit.

Die sekundäre Bedeutung ist insofern konventionell, als die Umsetzung bestimmter literarischer Themen und Gegenstände (wie z.B. der Melancholie) in bildliche Motive auf Traditionen und der Verwendung von Symbolen beruht. Wir haben freilich gesehen, daß auch die Vermittlung der primären Bedeutung durch bestimmte Darstellungsverfahren konventionelle Elemente enthält. Insofern ist die terminologische Unterscheidung von „natürlicher“ und „konventioneller“ Bedeutung nicht sehr glücklich. Die Erkenntnis der sekundären Bildbedeutung setzt meist jene der primären voraus. Die Bestimmung der sekundären Bedeutung kann umgekehrt aber auch jene der primären bedingen. So wäre man auf den ersten Blick vielleicht geneigt, den Kranz auf dem Haupt der Frauengestalt als eine Art Ruhmeskranz zu deuten.

3. Die *intrinsische Bedeutung* oder der *Gehalt* — in (1932) spricht Panofsky von einem *Dokument-* oder *Wesenssinn*. Sie soll die weltanschaulichen, religiösen oder philosophischen Vorstellungen oder Ideale der Zeit umfassen, die im Kunstwerk zum Ausdruck kommen, ohne daß sie vom Künstler zum Ausdruck gebracht werden. Danach handelt es sich nicht um eine semiotische, sondern um eine symptomatische Bedeutung.² Diesen Gehalt untersucht die *ikonologische Analyse* aufgrund geistesgeschichtlicher Kenntnisse und einem Wissen, wie „wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes“ sich in einer Epoche in spezifischen Themen und Konzeptionen ausdrücken. Für unser Beispiel könnte man im Sinne von H. Wölfflin z.B. auf jene Weltsicht verweisen, die sich mit dem linearen Stil des Werkes

² Die Bezeichnung dieser Bedeutung als „intrinsisch“ ist daher irreführend: Es ist keine Bedeutung, die das Kunstwerk an und für sich selbst hätte, sondern eine diagnostische Relevanz für etwas anderes. Der Terminus „Dokumentsinn“ drückt das Gemeinte sehr viel treffender aus.

verbindet, oder auf die astrologischen Neigungen und Anschauungen der Dürerzeit.

Panofsky glaubt, daß die sekundäre Bedeutung eines Werkes im großen Ganzen die Grundlage für die Bestimmung seines Dokument-sinnes bildet, wie die Ermittlung jener die Feststellung der primären Bedeutung voraussetzt. Er betont aber auch, daß sich die Bedeutungen der unteren Schichten nicht immer unabhängig von denen der oberen erkennen lassen — tatsächlich werden ja in unserem Beispiel auch nicht etwa die astrologischen Vorstellungen der Zeit aus der sekundären Bedeutung des Stiches erschlossen, sondern umgekehrt. In einer wechselseitigen Erhellung der Bedeutungsschichten sieht Panofsky jedoch zurecht keinen methodischen Zirkel.

Abgesehen von der etwas unglücklichen Terminologie ist zu diesem Interpretationsmodell folgendes kritisch anzumerken:

a) Der Dokumentsinn ist kein Thema der Interpretation, zumindest dann nicht, wenn man diese als Teil der Kritik ansieht, die sich auf eine immanente Betrachtung der Werke beschränkt. Dieser Sinn ist vor allem geistes- und kunstgeschichtlich wichtig. Daß die Anschauungen einer Epoche kein Thema der Interpretation bilden, heißt natürlich nicht, daß sie für die Interpretation eines Werkes irrelevant wären — unser Beispiel belegt ja gerade das Gegenteil. Nicht alles, was für eine Interpretation relevant ist, ist aber auch (primäres) Thema der Interpretation: Erkenntnisse über Temperamente und Astrologie waren in unserem Beispiel nur ein Mittel zur Aufhellung des (sekundären) Bildsinns, aber im Rahmen der Interpretation keine Themen eigenen Interesses. Eine Untersuchung eines Werkes als Dokument oder Anzeichen für etwas anderes geht über seine kritische Betrachtung hinaus. Das gilt insbesondere auch für die Aufschlüsse, die sich daraus für die Psychologie des Künstlers ergeben. Auch sie sind kunsthistorisch nicht ohne Interesse. So weisen Panofsky und Saxl in (1923) auf biographische Bezüge des Stiches hin: Dürer hatte selbst eine Neigung zur Melancholie. Er sah sich als Wissenschaftler und wollte die Schönheit der Proportionen des menschlichen Körpers mathematisch erfassen, kam aber in den Jahren, die der *Melancholia* unmittelbar vorausgingen, zur Einsicht, daß diese Bemühungen gescheitert waren. „Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nicht“, schreibt er 1512. Er stand in dieser Zeit unter dem Eindruck der eigenen, ja der allgemein menschlichen Unfähigkeit zu erkennen,

worin Schönheit begründet ist, „dann die Lügen ist in unserer Erkenntnuß“, schreibt er an anderer Stelle, „und steckt die Finsternuß so hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt“³ — ein Satz, der nach Panofsky und Saxl als Motto des Stiches dienen könnte. Dieser persönliche Bezug besagt aber noch nicht, daß das Bild Symptom oder gar Ausdruck einer Stimmung Dürers wäre. Das Bild selbst enthält keine private, persönliche Note, und daher trägt der Hinweis auf biographische Bezüge auch nichts zur Interpretation bei — was natürlich nicht heißt, daß er überhaupt ohne Interesse wäre.

b) Es gibt keine scharfe Grenze zwischen primärer und sekundärer Bedeutung. Der Grundgedanke Panofskys bei der Unterscheidung war, am Dargestellten das „unmittelbar Gegebene“ von dem zu trennen, was erst durch eine Interpretation bestimmt wird. Beides läßt sich aber nicht scharf scheiden, wie schon in 1.1 betont wurde. Man kann nur sagen, die Tatsache, daß auf dem Stich eine geflügelte Frauengestalt und ein Hund dargestellt sind, sei unmittelbarer ersichtlich, als daß es sich dabei um eine Personifikation der Melancholie bzw. um das Symboltier dieses Temperaments handelt. Auch die Subsumption unter Begriffe wie ‚Frau‘ oder ‚Hund‘ ist eine, wenn auch meist triviale Interpretationsleistung. Schon die Bestimmung des Kranzes als Ruhmes- oder Kräuterkranz ist aber nicht mehr „unmittelbar gegeben“. Immerhin kann man oft den primären Bildsinn hinreichend genau von dem sekundären unterscheiden. Die Interpretation eines Bildes beginnt dann erst mit der Bestimmung der sekundären Bedeutung, die primäre läßt sich — bei Kenntnis der allgemeinen Darstellungskonventionen — mehr oder minder unproblematisch beschreiben. Das Motiv Panofskys für die Differenzierung zwischen beiden Bedeutungen war wohl, die Leistung der Ikonographie für die Interpretation zu verdeutlichen. Praktisch geht es dabei vor allem um den Unterschied zwischen dem „wörtlichen Bildsinn“, wie H.Sedlmayr sagt, also dem Dargestellten, und dem allegorischen und symbolischen Sinn.⁴ Beides hängt zwar insofern zusammen, als die Identifikation von dargestellten Figuren oder

³ Zitate nach Panofsky und Saxl (1923), S.75f.

⁴ H.Sedlmayr hat in (1951) drei Schichten des Bildsinns unterschieden: den wörtlichen, den allegorischen und den spirituellen. Da der spirituelle Sinn weitgehend dem entspricht, was wir als „Gehalt“ bezeichnen, liegt unser Ansatz seinem deutlich näher als dem von Panofsky.

Vorgängen sich aus ihrer allegorischen Bedeutung ergibt. So wird man eben nicht nur sagen, Dürers Stich stelle eine geflügelte Frauengestalt dar, sondern auch, er stelle die Melancholie dar. Andererseits ist es aber doch nützlich, den allegorischen Sinn eines Bildes von seinem wörtlichen Sinn zu unterscheiden, da beide durchaus verschieden sein können. Wie wir sahen, verbindet sich z.B. in Vermeers *Perlenwägerin* die Darstellung einer sympathischen Genreszene mit dem verdeckten allegorischen Hinweis auf die Eitelkeit des Besitzes. Allgemein ist zu sagen, daß bei Panofsky eine Unterscheidung von Ausdrucksformen fehlt.

c) Da wir nach (a) hier vom Dokumentsinn absehen können, wäre es nach Panofsky nur Aufgabe der Interpretation, das zu beschreiben und zu erhellen, was ein Bild darstellt und symbolisch oder allegorisch ausdrückt. Eine Interpretation muß aber auch den Gehalt eines Werkes aufweisen — in unserem Sinn des Wortes „Gehalt“, für Panofsky ist es nur ein anderer Name für den Dokumentsinn. Dazu muß sie, wie wir oben sahen, auch auf den Ausdruckswert der formalen Elemente und die Darstellungsweise eingehen. Vom Ausdruckswert von Farben, Formen und Strukturen der Komposition ist bei Panofsky nirgends die Rede. Darstellungsformen wollte er als Stile wohl unter den Titel „intrinsische Bedeutung“ subsumieren. Dann geht es aber nicht um den Stil als Ausdrucksmittel, sondern als Symptom für Auffassungen der Epoche, und auf diesem Wege gelangt man noch nicht zum spezifischen Gehalt des Werkes. So kommt der Gehalt von Dürers *Melancholia* bei Panofsky und Saxl auch nicht explizit zur Sprache. Der Stich stellt aber nicht nur etwas dar, sondern er bringt auch die Stimmung der Melancholie zum Ausdruck. Sie liegt nicht allein im dargestellten Gesichtsausdruck der Frauengestalt, sondern breitet sich mit dem nächtlichen Dunkel und den achtlos verlassenen Werkzeugen, die wie im Gefühl ihrer Nutzlosigkeit beiseite gelegt sind, über die ganze Szene. Darüber hinaus wird durch den groß ins Bild gerückten, mächtig strahlenden Saturn die Schicksalhaftigkeit des menschlichen Charakters und die Ergebnislosigkeit dieses Schicksal zum Ausdruck gebracht. Diese fast fatalistische Konzeption verband sich allgemein mit den astrologischen Anschauungen der Zeit, man kann aber deswegen diesen Bildgehalt nicht als Dokumentsinn verstehen: Er ist eine durchaus semiotische, nicht nur eine symptomatische Bedeutung.

d) Endlich fehlt bei Panofsky, wie auch E.Forssmann in (1966) betont hat, der Hinweis, daß die Formanalyse eine wichtige Grundlage für die Interpretation bildet, speziell für die Bestimmung des Gehalts.⁵

Insgesamt muß man also sagen, daß Panofskys Unterscheidungen zwar hilfreich sind, aber noch keine ausreichende Grundlage für eine Methodologie der Interpretation liefern. Tatsächlich kümmern sich auch die Kunsthistoriker in der Regel nicht um solche Modelle — selbst ihre Autoren nicht. Wie gute Interpretationen aussehen, erfährt man mehr aus Beispielen als aus methodologischen Abhandlungen. Das bedeutet aber nicht, daß allgemeine Reflexionen über Interpretationen wertlos wären. Sie können vielmehr für die Tätigkeit des Interpreten nützliche begriffliche Unterscheidungen bereitstellen und die Weite der Thematik von Interpretationen verdeutlichen.

Im Sinn der Ausführungen in 3.5 soll eine Interpretation eines Bildes zeigen, was es ausdrückt und mit welchen Mitteln es das tut. Aufgrund der Unterscheidung von Ausdrucksformen in 1.3 ist die erste Frage, was es darstellt. Dabei geht es in etwa um das, was Panofsky den „primären“ und Sedlmayr den „wörtlichen“ Bildsinn nennt. Für Bruegels *Blindensturz* (Neapel, Museum Capodimonte) läßt sich das Dargestellte etwa so beschreiben⁶: Im Vordergrund ist ein Zug von sechs Blinden dargestellt, die sich an Stöcken führen. Die ersten drei von links gehen noch aufrecht, der vierte gerät schon ins Stolpern. Er wird vom fallenden fünften aus dem Gleichgewicht

⁵ E.Forssmanns Kritik an der Interpretationsmethode Panofskys in (1966) ist im übrigen verfehlt, da er sie — oder gar die Ikonologie — als Generalmethode der gesamten Kunstwissenschaft auffaßt und daher versucht, auch stilgeschichtliche Betrachtungen und Ähnliches darin unterzubringen. Panofskys Modell geht zwar mit dem Einschluß des Dokumentsinns über den Rahmen der Kritik hinaus, darin liegt aber, wie wir sahen, gerade eines seiner Hauptprobleme. Merkmale eines einzelnen Werkes sind noch keine zuverlässigen Symptome für Vorstellungen und Ideale seiner Epoche, sondern erst gemeinsame Merkmale einer repräsentativen Zahl von Werken. Panofsky geht es aber nicht um vergleichende Untersuchungen, sondern eindeutig um die Interpretation und Betrachtung einzelner Werke.

⁶ Die folgende Interpretation dieses Werkes stützt sich auf jene von H.Sedlmayr in (1957).

gebracht, der über den schon im Graben liegenden sechsten stürzt. Die Blinden gehen auf einem nach rechts fallenden Damm, der zur Bildebene steil in eine ungewisse Tiefe abfällt. Auf dem Vorderrand steht ein abgestorbener Busch. Im Hintergrund sind die Dächer eines Dorfes sichtbar, eine Kirche auf einer Wiese in der Mitte des Bildes und rechts der von Weiden begrenzte Wassergraben. Im Mittelgrund hütet — kaum mehr kenntlich —, von den Blinden abgewandt ein Junge eine Gänseherde. Für die Komposition wäre insbesondere auf die von links nach rechts abfallende Parabel der Figuren der Blinden und des Grundes, auf dem sie gehen, hinzuweisen: Von links oben nach rechts unten verlaufende Linien empfinden wir als fallend, und die Parabel betont die Beschleunigung des Falls. Eine zweite Frage ist die nach dem symbolischen und allegorischen Sinn des Bildes — sofern es einen solchen hat. In Bruegels Bild kommt nichts vor, was eindeutig als Symbol oder Allegorie ausgezeichnet wäre. Es ist aber doch klar, daß das Bild nicht nur ein Genrebild ist, sondern einen tieferen Sinn hat. Der ergibt sich aus dem Jesuswort: „Wenn ein Blinder den anderen führt, werden beide in die Grube fallen“. Blinde, die Blinde führen, galten als Symbol der verkehrten, gottfernen Welt. Dieser hier nicht sehr verdeckte allegorische Sinn, in dem Blindheit für geistige, speziell religiöse Blindheit und Irrtum steht, wird auch durch die Kirche nahegelegt, die so prominent ins Bild gerückt ist. Ihre Deutung ist umstritten. Nach M. Auner ist sie hier als Institution zu verstehen, die das Wort Gottes verfälscht hat, ähnlich wie die Synagoge in christlicher Sicht, nach H. Sedlmayr hingegen als Symbol der wahren Lehre. Die letztere Deutung ist wohl die richtige, denn hätte Bruegel an so etwas wie die Synagoge gedacht, so hätte er sie eher wie in seiner *Volkszählung zu Bethlem* (Brüssel, Musées Royales des Beaux-Arts de Belgique) als Ruine dargestellt, nicht als heile und friedliche Dorfkirche. Zudem umgehen die Blinden die Kirche in großem Bogen. Nimmt man einen solchen symbolischen Sinn an, so wird man auch den vertrockneten Busch als Symbol der Verdammnis verstehen — eine gängige Bedeutung toter Bäume. Damit erhält das Bild eine eschatologische Sinnkomponente, die den Sturz der Blinden mit dem Höllensturz der vom christlichen Glauben Abweichenden in Beziehung setzt. Anschaulich gesehen ist das freilich eher ein Nebensinn oder eine Anspielung, denn das trockene Bäumchen steht an recht peripherer Stelle und der Wassergraben erinnert nicht gerade an Höllenglut. Die dritte Frage endlich zielt auf den Gehalt des

Bildes und seinen Ausdruck durch formale und inhaltliche Komponenten. Wir haben schon gesehen, wie die Komposition die Fallbewegung unterstreicht. An ihr ist auch die deutliche Trennung zwischen dem Vordergrund mit dem Sturz der Blinden und dem beschaulich-friedlichen Hintergrund bemerkenswert, der von der Schrecklichkeit des Geschehens nicht erreicht wird. Er ist sowohl durch die Betonung der Horizontalen wie durch die warmen, lebendigen Farben vom Vordergrund abgesetzt, in dem die Grautöne überwiegen, die das Gespensterhafte und Lichtlose der Szene betonen. Die Art der Darstellung der Blinden, ihre groteske Kostümierung, die hageren, grauen Gesichter und die genaue Darstellung von Formen der Blindheit — man glaubt, bei den Blinden fünf verschiedene Arten von Erblindung diagnostizieren zu können — vermittelt den Eindruck des zugleich Entsetzlichen und Grotesken. Ihr Fall erscheint so, wie sie sich führen und blind einem Blinden folgen, als unausweichlich. Wie oft bei Bruegel vollzieht sich das zentrale Geschehen, ohne daß das naive Volk — hier repräsentiert durch den Gänsehirt — es bemerkt. Dieser Eindruck des Grotesk-Verkehrten und Entsetzlichen, der durch den Gegensatz zur heilen und friedlichen Welt im Hintergrund gesteigert wird, beherrscht das Bild und macht seinen zentralen Gehalt aus, der auch den allegorischen Sinn umfaßt, der hier ganz ins Anschaulich-Konkrete übersetzt ist. Bruegel ging es in diesem Bild, wie in vielen anderen, darum, in den konkreten Erscheinungen des „normalen“ Lebens selbst, nicht nur in symbolischen oder allegorischen Überhöhungen und Ausdeutungen, die dunklen Untergründe sichtbar zu machen. Er benötigte dafür keine Ausgeburten höllischer Phantasie wie H. Bosch — die normalen Menschen und ihr Treiben waren ihm höllisch genug. Daß ihn die so Portraitierten vielfach als Genremaler mißverstehen, dessen Werke von Lebensbejahung und der Liebe zum einfachen, derben Volk geprägt sind⁷, paßt ins Bild, das er sich von ihnen machte.

⁷ Vgl. dazu z.B. das sich nur durch hervorragende Abbildungen auszeichnende Werk „Unser Bruegel“ von B. Classens und J. Rousseau, Antwerpen 1969.

4.3 Ungegenständliche Malerei

Zwischen eindeutig gegenständlicher (i.e.S. darstellender) und eindeutig abstrakter Malerei gibt es Übergangsformen. Es gibt Bilder mit Formen, die mehr oder minder deutliche Bezüge auf natürliche Gegenstände haben, und solche, bei denen Gegenständliches nur den Stoff für rein malerische Kompositionen oder Konstruktionen bildet. Solche Übergangsformen begegnen uns in der Entwicklung, die zur abstrakten Malerei geführt hat, und daher wollen wir zunächst kurz darauf eingehen.¹ Wir beschränken uns dabei auf einige wichtige Stationen. Der Weg beginnt mit Paul Cézanne, dem „Vater der Moderne“. Seine Kunst, zu der er etwa ab 1880 gefunden hat, ist nicht ungegenständlich, aber nicht mehr darstellend im Sinn der vorausgehenden Malerei; sie ist nach seinen Worten keine Kopie der Natur, sondern eine „Konstruktion parallel zur Natur“. Nun war es schon immer klar, daß der Maler die natürlichen Gegenstände nicht einfach kopieren kann, sondern daß jede Darstellung eine Gestaltung mit spezifisch malerischen Mitteln ist. Auch der ästhetische wie semiotische Eigenwert der Form, der Komposition, der Formen und Farben, ist nie übersehen worden — man denke z.B. an Koloristen wie Veronese, Rubens und Delacroix, alle Vorbilder Cézannes. Entscheidend ist aber, daß die Bildebene nun nicht mehr transparent ist auf das Dargestellte hin. Bei Cézanne ist die Form ebenso wichtig wie der Gegenstand und seine Bilder wollen immer auch als Komposition in der Fläche gesehen werden. Sie sind Kompositionen mit gegenständlichen Formen, nicht Ansichten von Gegenständen.

Betrachten wir z.B. sein *Stilleben mit Äpfeln* (zwischen 1890–94, New York, Sammlung Jakob Goldschmidt). Man könnte sagen, hier sei ein runder Tisch dargestellt, auf dem ein Teller mit Äpfeln steht und eine Tasse. Den Hintergrund bildet eine Wand mit einer Kaminöffnung, an der Dinge hängen, die hinter dem Tisch nur unvollständig sichtbar sind und in denen man einen Schürhaken und eine Zange vermuten kann. Es gibt aber keine wirkliche Raumtiefe und keine feste Perspektive. Die Tischplatte bildet kein korrektes Oval, keine Ebene, sondern scheint sich nach rechts hinten aufzuwölben. Der Abstand des Tisches von der Wand ist unbestimmt, Tasse

¹ Für eine ausführliche Darstellung vgl. z.B. W. Haftmann (1954).

und Untertasse sind in anderem Blickwinkel gesehen als der nur unvollständig gemalte Teller mit den Äpfeln. Die Äpfel liegen nicht aufeinander. Als naturgetreue Darstellung ist das Ganze also falsch und unvollständig. Zusammenhang und „Logik“ des Bildes erfaßt man erst, wenn man es als Gestaltung mit gegenständlichen Elementen in der Fläche betrachtet. Dann zeigt sich eine ästhetisch ansprechende, ausgewogene und durchdachte Komposition. Der Mangel einheitlicher Perspektive und Tiefe, die perspektivisch falschen und unvollständigen Formen erzwingen diese Betrachtung geradezu. Dennoch ist das Bild nicht ungegenständlich: Die Äpfel vor allem sind durchaus plastisch und körperhaft präsent. Charakteristisch ist also das „Schweben“ (F.Novotny) zwischen Gegenständlichkeit und Flächenhaftigkeit. Der Reiz des Bildes liegt auch im Kolorit, in einer sehr schön abgestimmten Harmonie der Töne bei einer verhältnismäßig engen Farbskala, der Verteilung von Hell und Dunkel, die das „Aufwölben“ des dunklen Tisches vor der hellen Wand motiviert.

Als zweites Beispiel wählen wir die *Berge in der Provence* (zwischen 1886–90, London, Tate Gallery). „Dargestellt“ ist eine Landschaft, die sich in weite Fernen erstreckt. Trotzdem fehlt dem Bild die Tiefe. Der Abstand des Betrachters von der im Vordergrund quer vorgelagerten Felsbarriere ist unbestimmt, ebenso wie die relativen Entfernungen im Bild. Die Barriere, die sich in Landschaften Cézannes oft findet, hindert den Zugang des Betrachters in den Bildraum; keine Linie führt in ihn hinein. Nach vorn fällt der Boden in eine unbestimmte Tiefe ab. Die ganze Landschaft ist in Fernsicht gegeben. Die Bäume im Mittelgrund sind mehr angedeutet als ausgeführt, ebenso das Gebäude. Die Pinselstriche bleiben als solche sichtbar, gehen nicht in einer Ansicht auf, wie bei den Impressionisten. Auch hier wird eine Betrachtung des Bildes als Form i.e.S. nahegelegt, der Blick wird auf die ausgewogene Komposition gezogen, die Harmonie der Farben über dem Grundkontrast Grün-Rot. Das Bild wirkt fast wie ein Teppich oder eine Tapete, ohne doch ein bloß flächenhaftes Muster zu sein; dazu sind die Felsen und Bäume doch zu substantiell. Formen und Farben sind der Natur entnommen, aber zu Elementen einer formalen Komposition geworden, ohne freilich den gegenständlichen Bezug ganz verloren zu haben. Da es Cézanne nicht um eine Darstellung geht, verliert sich bei ihm auch die realistische Perspektive und das Beleuchtungslicht. Damit wird auch der Bild-

raum indefinit, beginnt sich aufzulösen und den Charakter einer eigenständigen Realität zu verlieren.

Bei Cézanne fehlen allegorische und symbolische Bedeutungen und der Ausdruck von Gefühl und Stimmung. Dagegen hat er sich immer energisch gewandt, und das gibt seinen Bildern den Charakter des Distanzierten. Man hat gesagt, er verwirkliche in seiner Malerei eine rein ästhetische Einstellung, die nur auf die äußere Erscheinung der Dinge achtet. Ihm ging es aber wie gesagt nicht um die Darstellung von Gegenständen, sondern um eine Konstruktion „über der Natur“. Man kann auch nicht von einer objektiven Darstellung der Natur reden, etwa im Gegensatz zur impressionistischen Betonung des optischen Eindrucks. Cézanne sagt zwar einmal: „Alles, was wir sehen ... zerstreut sich, flieht. Die Natur ist zwar immer dieselbe, aber von ihrem Erscheinungsbild bleibt nichts. Unsere Kunst muß ihr das Erhabene der Dauer verleihen. Wir müssen ihre Ewigkeit sichtbar machen“, und an anderer Stelle meint er, die Natur liege „mehr in der Tiefe ... als an der Oberfläche. Man kann die Oberfläche verändern, schmücken, aufputzen, aber man kann so die Tiefe nicht berühren. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche, sie steigen von den Wurzeln der Welt auf“. Man kann jedoch kaum behaupten, daß Cézanne diese Intention realisiert habe: Mit seinen Kompositionen hat er kein ewiges Wesen der Welt aufgezeigt. Die Farben sind bei ihm weniger ausdrucksvoll (wie z.B. bei van Gogh) als schön und harmonisch. Und seine Kompositionen schließen die Erscheinungen zwar zusammen und verfestigen sie, aber nur auf formaler Ebene. Den Charakter der Zeitlosigkeit haben viele Bilder, und sie wird bei Cézanne, wie auch sonst oft, vor allem auch durch den Verzicht auf die Darstellung von Bewegung erreicht — dramatische Jugendwerke wie der *Mord* (1870, Sao Paolo, Museu de Arte) scheiden aus unserer Betrachtung aus.

Die moderne Malerei beginnt etwa um 1905 mit der Entstehung von Kubismus und Fauvismus. Der *Kubismus*, der von Pablo Picasso und Georges Braque entwickelt wurde, verfolgte zunächst einen Gedanken Cézannes, daß sich alle Formen auf einfache stereometrische reduzieren ließen („Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Kegel und Zylinder“) und kam so zu flächenhaften Kompositionen mit einfachen stereometrischen Formen, wie in Picassos *Fruchtschale und Brote* (1908, Basel, Kunstsammlung). Der entscheidende Schritt

war dann die Auflösung der gegenständlichen Gestalten durch die Verselbständigung der Teile — auch der Körperschatten — zu prismatischen Splittern, wie z.B. in Braques *Geige und Krug* (1910, ebenda). Hier wird die Welt der Dinge gewissermaßen zertrümmert und es entstehen Bilder, die aussehen wie mit Splittern bedeckte Flächen. Nach der Elimination von Raum und Licht verschwinden nun also auch die Dinge. Der Kubismus ist aber noch keine abstrakte, im engeren Sinn ungegenständliche Malerei, denn die Herkunft mancher Trümmer ist noch deutlich; die Bilder enthalten Gegenstandszeichen, und der Schritt zur abstrakten Malerei ist im Kubismus nicht vollzogen worden. Das gilt auch für seine weitere Entwicklung, die etwa durch Picassos *Freund des Stierkampfes* (1912, ebenda) und Juan Gris' *Stilleben mit Gitarre* (1915, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller) repräsentiert wird: Die prismatischen Splitter werden zu flächigen Formen, Körperlichkeit wird ersetzt durch flache Bildpläne. In dem Bild von Gris ist die Gitarre nur eine graphische Linie, die über andere Formen und „Dinge“ hinweggeht. Der Kubismus hat eine Syntax mit abstrakten Formen entwickelt, von denen nur einige als Gegenstandszeichen dienen. Insgesamt ist es aber eine Syntax ohne Semantik, ein reines Formenspiel. Seine Bilder kann man nicht mehr gegenständlich, als Darstellungen lesen, sondern nur mehr als Kunstobjekte betrachten: Die Form tritt ganz in den Vordergrund. Man will „aus dem Naturgegenstand einen Kunstgegenstand machen“ (J.Gris). Braque sagt: „Der Inhalt der neuen Malerei ist nicht der Gegenstand, sondern die neue Einheit, der Lyrismus, der völlig aus den Mitteln hervorgeht“ und: „Das Thema ist das Bild“. Von hier war es nur mehr ein kleiner Schritt zur abstrakten Malerei.

Während im Kubismus die Farbe ganz hinter der Form zurücktritt, dominiert sie im *Fauvismus*. Henri Matisse, sein Hauptvertreter, setzt sie rein dekorativ ein. In seinem Bild *Stilleben mit Geranien* (1910, München, Staatsgalerie moderner Kunst) fehlt die Raumtiefe, die Perspektive, das Beleuchtungslicht, und gegenüber Cézanne auch die Körperlichkeit. Die Tischdecke ist eine Fläche, kein plastisches Gebilde. Auch hier liegt der Akzent ganz auf der Form, der bemalten Fläche, nicht auf dem Gegenständlichen. Gegenständliche Elemente werden zu bloßen Kompositionselementen in der Fläche. Naturtreue von Farben und Formen spielt keine Rolle; Farben und Formen stehen ganz im Dienst der flächenhaften Komposition. Das wird noch deutlicher in Matisses *Tanz* (1909/10, Philadelphia, Museum of

Art), wo die anatomisch richtige Darstellung von Körpern und Bewegung bedeutungslos ist gegenüber dem Schwung der Linien, dem Ornamentalen. Die Komposition zielt allein auf den Ausdruckswert und die Harmonie von Farben und Formen, wobei die unnatürlich intensiven Farben ohne Übergänge nebeneinander gesetzt werden. Matisse sagte: „Wenn man das Bild betrachtet, muß man vergessen, was es darstellt“. Das gegenständliche Motiv interessiert nicht als solches, sondern dient nur als Auslöser eines „choc“, wie er sagt, eines bildnerischen und gefühlsmäßigen Impulses. Er schreibt: „Komposition ist die Kunst, die verschiedenen Elemente, über die der Maler zum Ausdruck seiner Gefühle verfügt, in dekorativer Weise anzuordnen“. Ihm ging es aber weniger um den Ausdruck von Gefühlen, wie anderen, die vom Fauvismus zum Expressionismus kamen (wie z.B. Maurice Vlaminck), sondern um den Ausdruckswert von Formen und vor allem von Farben.

Eine Vereinigung von Einflüssen beider Richtungen findet sich bei Franz Marc, wobei der kubistische Einfluß in der Reihe der Tierbilder *Die roten Rehe II* (1912, München, Staatsgalerie moderner Kunst), *Der gelbe Tiger* (1912, München, Lenbachhaus), *Füchse* (1913, Düsseldorf, Kunstmuseum) zunimmt. Während im ersten Bild die Gestalten der Rehe zwar stark vereinfacht und stilisiert sind, charakterisieren sie doch Haltung und Blick recht genau und wirken so gegenständlich suggestiv. Im letzten Bild sind hingegen nur Köpfe und Schwanzteile von Füchsen sichtbar und diese gegenständlichen Elemente sind in ein kubistisches Bildgerüst eingearbeitet. Jede Andeutung von Naturtreue (Raumtiefe, Körperlichkeit, gegenstandsgetreue Farbe) ist vermieden, der Akzent liegt ganz auf dem Stimmungsgehalt der Farben und Formen. Der Weg zur abstrakten Malerei ist vorgezeichnet.

Er wurde von Wassily Kandinsky beschritten, der mit Marc Mitglied des *Blauen Reiters* in München war. Er war der bedeutendste Vertreter der sog. lyrischen Abstraktion, einer vor allem auf den Ausdruckswert von Farben und Linien abzielenden Malerei. Kandinsky hat mit den Möglichkeiten abstrakter Malerei viel experimentiert, so daß es von ihm formal wie „inhaltlich“ sehr unterschiedliche Arbeiten gibt, bei denen die Fülle der Einfälle, das subtile ästhetische Gefühl und die Meisterschaft der Komposition oft beeindruckend sind. In Bildern wie *Komposition V* (1911, Solothurn, Privatbesitz), *Der Weiße Strich* (1920, Basel, Galerie Beyeler), *Gelb-Rot-Blau* (1925,

Paris, Privatbesitz) oder *Einige Kreise* (1926, New York, Salomon R. Guggenheim Museum) fehlen alle gegenständlichen Elemente, es gibt keinen Raum, keine Körperlichkeit, kein Licht, keine gegenständlichen Formen. Diese Bilder sind reine Kunstobjekte. Hier erst kann man im vollen Sinn von ungegenständlicher Malerei sprechen.

Der bedeutendste Repräsentant der zweiten, der *konstruktiven* Richtung in der abstrakten Malerei war Piet Mondrian. Ihm ging es um die Ausschaltung des Emotionalen, um quasi-mathematische Form- und Farbharmenien. Ab ca. 1920 findet sich in seinen Bildern eine extreme Reduktion der Mittel: Er verwendet nur die reinen Grundfarben Rot, Blau und Gelb sowie Schwarz, Weiß und Grau und teilt seine Bilder durch vertikale und horizontale dicke schwarze Linien in rechteckige Flächen ein, wie z.B. im *Tableau 1* (Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Auch diese Werke sind reine Kunstobjekte, die nur auf abstrakte Harmonien, auf das Gleichgewicht von Kontrasten abzielen.

Während Mondrians Bilder sorgfältig überlegte Konstruktionen sind, sucht der *abstrakte Expressionismus* den spontanen, durch bewußte Überlegung nicht gesteuerten Ausdruck von „psychischen Energien“ des Malers, von Gefühlen und unbewußten Regungen im Malvorgang. Die Spontaneität der Produktion spielt z.T. auch bei Kandinsky eine Rolle, kommt aber vor allem aus der Tradition des Expressionismus und Surrealismus. Ein Beispiel ist das *action-painting*, das von Jackson Pollock begründet wurde. Er beträufelte z.B. die Leinwand aus durchlöchernten Dosen, oder bewarf sie mit Farbe, wobei der Vorgang unter Ausschaltung jeder rationalen Kontrolle rein impulsiv erfolgen sollte. Das Ziel war, durch den Malvorgang direkt Gefühlsregungen oder „psychische Energien“ auszudrücken oder sichtbar zu machen. Die Produkte lassen sich aber fast beliebig „deuten“, genauer: es läßt sich fast Beliebiges damit assoziieren; von einem spezifischen Gefühls- oder „Energie,-Gehalt“ kann nicht die Rede sein. Was den Werken (zwangsläufig) zukommt ist nur der Charakter des Zufälligen, des absichtsvoll Irrationalen, aber sie sind mehr Symptom als intentionaler Ausdruck dafür. Hier wird nun auch der Werkcharakter traditioneller Kunst negiert.

Drücken die Werke der ungegenständlichen Malerei noch etwas aus? Wir haben das oben schon etwas vorschnell verneint, als wir von „Kunstobjekten“ sprachen, die Frage verdient jedoch eine genauere

Prüfung. Nach einem symbolischen und allegorischen Ausdruck von Sinninhalten brauchen wir in der modernen Kunst nicht zu suchen, darauf hat die Malerei schon seit dem Ende des Barock verzichtet.² Ungegenständliche Malerei stellt auch *per definitionem* nichts dar; gegenständliche Elemente bewirken allenfalls inhaltliche Assoziationen. Sie ist auch keine Bilderspache wie die signitive Malerei, denn die gegenständlichen Komponenten werden nach formalen Gesichtspunkten verwendet, ähnlich wie pflanzliche und tierische Formen in der Ornamentik. Wenn ein Ausdruck vorliegt, so handelt es sich also um einen Ausdruck i.e.S. — oder aber um eine Ausdrucksform, die wir bisher noch nicht betrachtet haben. Untersuchen wir zunächst die erste Alternative. Sie läßt sich nicht von vornherein ausschließen, denn Ausdruck i.e.S. ist nicht notwendig mit Darstellung verbunden. Daher ließe sich vermuten, daß er in der Malerei auch direkt vom Ausdruckswert der Form i.e.S. getragen werden könnte, der ja den Gehalt immer mitbestimmt. Von vielen modernen Malern seit van Gogh, Cézanne und Gauguin gibt es Aussagen speziell über den Ausdruckswert der Farben. Sie sahen die Befreiung der Farbe von der Aufgabe der Gegenstandsbeschreibung als entscheidenden Schritt zur Freisetzung ihrer spezifischen Ausdruckskraft an. Wir haben nun aber schon oben darauf hingewiesen, daß einzelne Farben nur einen recht vagen Ausdruckswert haben.³ Jeder Versuch, ihn genauer zu bestimmen, führt zu gegenständlichen Assoziationen, die aber weit hin beliebig sind, da den Farben eben nicht eindeutig Gegenstände entsprechen. Vom Ausdruckswert von Farben bis zum Ausdruck von etwas — z.B. von Gefühlen — durch Farben, ist noch ein weiterer Schritt. Gefühle richten sich zumeist auf bestimmte Gegenstände, ihr Ausdruck erfordert also deren Angabe und die ist in der Malerei nur durch deren Darstellung möglich. Es gibt zwar auch gegenständlich

² Es gab zwar, wie z.B. bei den Symbolisten am Ende des 19. Jahrhunderts, Renaissance des symbolischen Ausdrucks, aber auf die Entwicklung der modernen Malerei blieben sie ohne großen Einfluß. Auch in ihr sieht man zwar oft „symbolische“ Bedeutungen, aber davon kann nur in einem sehr weiten und vagen Sinn des Wortes die Rede sein, in dem alles „Symbol“ ist, was auf etwas anderes hinweist, Assoziationen mit etwas hervorruft etc. Im Sinne von 1.3 ist ein symbolischer Ausdruck immer an die Darstellung von Gegenständlichem gebunden.

³ Vgl. dazu 3.1.

indeterminierte Gefühle und Stimmungen wie Trauer als solche (im Gegensatz z.B. zur Trauer über den Tod des Vaters) oder Schwermut, aber welche Farbe entspricht eindeutig Schwermut? Nun soll nicht bezweifelt werden, daß Zusammenstellungen von verschiedenen Farben und ihre Kombinationen mit Formen spezifischere Ausdruckswerte haben als einzelne Farben, aber es ist nicht zu erwarten, daß sich dabei Entscheidendes ändert. Die Frage, ob sich der Ausdruckswert auf diese Weise zum Ausdruck i.e.S. verdichten kann, läßt sich freilich kaum apriorisch entscheiden. Man kann nur so vorgehen, daß man prüft, ob die Aussagen der Interpreten über den Gehalt eines Bildes in dessen Form i.e.S. eine ausreichende Grundlage finden. Ich will versuchen, meine diesbezügliche Skepsis an zwei Beispielen zu verdeutlichen. Betrachtet man Kandinskys *Komposition V*, so ist zunächst nur eine vehemente Bewegung in dem dicken schwarzen Strich und der fahrigen Linienführung deutlich, die Bewegtheit in den klecksigen Formen und bunten Farben. Der Ausdruckswert ließe sich zweifellos noch genauer beschreiben, insbesondere durch einen Vergleich mit anderen Bildern Kandinskys, aber über einen Ausdruckswert, über eine Beschreibung, wie uns das Bild anmutet, kommt man dabei nicht hinaus. Dieser Anmutungscharakter bleibt zudem recht vage, und was uns anmutet, sind immer nur die Farben und Formen auf der Leinwand — darüber hinaus wird nichts deutlich, also auch nichts, was das Bild ausdrücken würde. Nun spricht W. Haftmann, einer der anerkannten Interpreten moderner Malerei, bzgl. dieses Bildes vom Ausdruck einer „inneren Zuständlichkeit im Menschen“⁴, sagt aber nicht, was für eine Zuständlichkeit das denn sein soll und wessen Zustand ausgedrückt wird. Ihm schwebt wohl eine allgemein menschliche Zuständlichkeit vor, aber Bewegtheit und Energie sind keine solchen Zuständlichkeiten, und sie erscheinen auch auf dem Bild nur als expressive Qualitäten, nicht als seelische Zustände oder Vorgänge. Typisch ist, daß Haftmann ein paar Zeilen vorher noch vom Eindruck einer „kosmischen Atmosphärik“ angesichts desselben Bildes redet, aber „kosmische Atmosphärik“, was immer das sei, ist sicher etwas anderes als eine „innere Zuständlichkeit“. Seine Deutung bleibt also ganz im Vagen und ist daher unbrauchbar. Auch seine Aussagen zum *1. Entwurf zur Komposition*

⁴ Vgl. Haftmann (1954), II, S.170.

VII (1913, Bern, Felix Klee) sind weit überzogen.⁵ „Es klingt wie russischer Chorgesang“, schreibt er, und sieht darin die „Konstitution der russischen Seele: ihr Schweifendes, Anarchisches und Mystisches ... Im dionysischen Furioso des Bildes gerät die ganze Seinsvorstellung des Malers in ein orphisches Singen“. Das ist keine Interpretation mehr, man kann es beim besten Willen nur als unkontrolliertes Gerede bezeichnen: Weder wird mit klaren Worten ein Bildsinn umschrieben, noch wird versucht, die Behauptungen durch eine Analyse der gegebenen formalen Details zu stützen. Betrachtet man ferner die Folge der drei oben genannten Bilder von Marc, so sieht man, daß der Ausdruckswert um so vager wird, je mehr sich die Gegenständlichkeit verliert. Alle drei Bilder vermitteln eine mystisch-romantische Naturstimmung, das Gefühl eines in der Natur geborgenen Lebens, aber sie tun das in abnehmender Bestimmtheit. Auch bei den Kompositionen Mondrians, die bewußt alles Emotionale ausschalten, kann man von einem Ausdruckswert sprechen. Der beschränkt sich ja nicht nur auf die emotionale Sphäre, sondern kann auch (im weiteren Sinn des Wortes) geistig sein. Die Harmonie dieser Bilder ist Ergebnis einer sehr sorgfältig überlegten Konstruktion und wir erfahren sie dementsprechend eher als geistige denn als emotionale Harmonien, wobei sich beides freilich nicht scharf trennen läßt. Auch hier kann man jedoch nur von einer bestimmten Wirkung von Farben, Linien und ihrer Komposition reden, nicht vom Ausdruck einer Harmonie von etwas Nichtformalem, also z.B. von einer Harmonie des Kosmos oder einer seelischen Verfassung. Das sind nur mögliche Assoziationen neben anderen.

Von einem Ausdruck i.e.S. kann man also bei abstrakten Bildern nicht reden. Nun gibt es zwar Aussagen moderner Maler — wir haben oben einige zitiert —, die auf ein formalistisches Verständnis ihrer Werke hinweisen, also die Auffassung nahelegen, daß es sich dabei wirklich nur um Kunstobjekte handelt, um ästhetisch ansprechende und allein im Sinne prägnanter expressiver Qualitäten ausdrucksvolle Bilder. Es gibt andererseits aber auch viele Aussagen von Künstlern, die belegen, daß sie mit ihren abstrakten Werken durchaus etwas ausdrücken wollten. Die Meinungen von Künstlern und Interpreten, was ausgedrückt werden sollte und wie, divergieren

⁵ Ebenda S.170f.

freilich erheblich. Einig war man sich zunächst nur in der Ablehnung einer Malerei, welche die sichtbare Natur darstellt. Die Welt der sichtbaren Dinge galt nicht mehr als darstellungswürdig, sie war wesen- und wertlos geworden. Auf die geistesgeschichtlichen Hintergründe dieses Wandels der Weltsicht, der sich schon in der Romantik anbahnte, können wir hier nicht eingehen. Die Aussagen der Künstler sprechen aber für sich. Wir haben schon oben Cézanne und van Gogh zitiert, für die die wahre Realität eine Wirklichkeit hinter den Dingen war. Gegenständlich und darstellend ist moderne Kunst nur mehr dort, wo es um die Kritik an der sichtbaren Welt geht, darum, ihre Sinnlosigkeit, Häßlichkeit oder Absurdität aufzuweisen, wie in einem Teil des Surrealismus oder im sog. Verismus. „Realistisch“ sieht die Welt heute nur mehr derjenige, dem sie als wert- und sinnlos erscheint. Umgekehrt: Wer Großes und Wertvolles zum Ausdruck bringen will, kann das nicht mehr in gegenständlichen Formen tun. Selbst ein Maler wie Franz Marc, von dem man sagt, Thema seiner Werke sei der ursprüngliche Einklang von Seele und Natur, schreibt: „Ich empfand schon sehr früh den Menschen als häßlich; das Tier schien mir schöner, reiner. Aber auch an ihm entdeckte ich so viel Gefühlswidriges und Häßliches, daß meine Darstellungen instinktiv, aus einem inneren Zwang immer schematischer, abstrakter wurden. Bäume, Blumen, Erde, alles zeigte mir in jedem Jahr mehr häßliche, gefühlswidrige Seiten bis mir erst plötzlich die Häßlichkeit der Natur, ihre Unreinheit voll zu Bewußtsein kam“.⁶

Was ist aber nun die eigentliche, die wahre und große Wirklichkeit, von der die neue Kunst künden will? Das auszumachen, ist nicht leicht.⁷ Da findet sich erstens die Aussage, Kunst solle das Innere des Menschen ausdrücken, seine geistig-seelische Verfassung, sein Lebensgefühl, das Unbewußte, die seelischen Tiefenschichten. Davon kann man zwar bzgl. der expressionistischen und der surrealistischen Kunst sprechen, die gegenständlich und im Surrealismus sogar im Detail realistisch ist, aber kaum bzgl. der abstrakten Malerei oder des Kubismus. Wir haben auch wiederholt betont, daß sich Seelisches genauer nur im Spiegel des Gegenständlichen bestimmen läßt. Soweit ich sehe läßt sich von keinem einzigen abstrakten Bild

⁶ Marc (1920), Bd.I, S.50.

⁷ Vgl. zum folgenden auch die in 3.1 referierten Aussagen von C.Bell zum Ausdruck in der bildenden Kunst.

behaupten, es drücke bestimmte seelische Zustände oder Vorgänge aus. Einschlägige Ansprüche der Maler oder Interpreten sind in aller Regel von der Qualität der oben erwähnten Aussagen Haftmanns zu Kandinsky.

Zweitens wird behauptet, es solle die wahre Realität hinter den Dingen gezeigt werden. So schreibt F.Marc: "Man hängt nicht mehr am Naturbilde, sondern vernichtet es, um die mächtigen Gesetze, die hinter dem schönen Scheine walten, zu zeigen" und: „Unser uralter Wille, die trügerische Welt mit dem wahren Sein, dem ‚Jenseits‘ zu vertauschen, kleidete früher dieses Jenseits künstlerisch in die Formen der sichtbaren Welt. Heute träumen wir nicht mehr eingeeengt von den Dingen, sondern verneinen sie, da unser Wissen zu jenem Leben vorgedrungen ist, das sie verbergen“.⁸ W.Haftmann sieht eine Parallele der sich in der modernen Malerei ausdrückenden Realitätserfahrung mit zeitgenössischen physikalischen Theorien, die ebenfalls ganz unanschaulich sind und die Realität in abstrakten Strukturen begreifen. Nun ist es sicher so, daß einige Künstler sich nach eigenem Zeugnis in ihrem Schaffen durch solche Theorien anregen ließen, aber diese Tatsache bleibt ohne Relevanz für die Interpretation ihrer Werke. Vermutlich hat kein Maler irgendetwas vom Inhalt der Relativitätstheorie oder der Quantenmechanik verstanden, und im übrigen ist der Vergleich von Malerei und Physik abwegig. Kunst und Physik sind inkommensurabel, denn in der Physik geht es um mathematische Modelle der physischen Realität, die sich mit den Mitteln der Kunst nicht darstellen lassen. Etwas Allgemeines wie Strukturen oder Gesetze läßt sich nicht durch ein Bild ausdrücken, und eine auch nur einigermaßen klare und plausible Antwort auf die Frage, welches „mächtige Gesetz, das hinter dem schönen Scheine waltet“, denn ein bestimmtes Bild von Marc zeigt, ist nicht in Sicht. Auch in diesem Punkt bleibt es bei unverbindlichem Gerede.

Um eine Vermittlung einer das Sichtbare transzendierenden Realität ging es auch W.Kandinsky. Er war kein Formalist, sondern hat sich wiederholt gegen das „inhaltslose Spiel mit den Formen“ gewendet und wollte, „daß man endlich das sieht, was *hinter* meiner Malerei steht“. Was dahinter steht, hat S.Ringbom in (1970) aufge-

⁸ Marc (1920), Bd.I, S.129.

zeigt. Er hat das geistige Umfeld ausgeleuchtet, aus dem Kandinskys abstrakte Malerei hervorging und ist von daher zu überzeugenden und soliden Interpretationen vieler Werke gekommen. Das Ergebnis ist freilich deprimierend: Was „dahinter steht“ ist ein abenteuerliches Gemisch theosophischer, neuplatonistischer, mystischer und okkultistischer Ideen. Kandinsky hat in manchen Bildern Astralleiber, Auren und Emanationen regelrecht dargestellt.⁹ Wie Ringbom betont, hat Kandinsky zwar theosophische Vorstellungen und Symbole meist nicht direkt übernommen, sondern versucht, von ihnen her eine eigene, malerische Sprache für das „Geistige“, den „inneren Klang“, die namenlosen „Seelenvibrationen“ zu entwickeln, die Inhalte blieben aber dieselben. Angesichts dieser wirren Konzeptionen würde man wünschen, man könnte seine Werke rein ästhetisch betrachten und das was „hinter seiner Malerei steht“, wäre nie ans Licht gekommen. Ringbom zeigt, daß auch Mondrian stark von theosophischen Ideen beeinflußt war, insbesondere von der „mystischen Mathematik“ von M.H.J.Schoemaker.

Drittens wird gesagt, ungegenständliche Kunst drücke eine transzendente Wirklichkeit aus, in der Subjektives und Objektives, Seele und Welt, eine Einheit bilden, aber auch diese Gedanken bleiben ganz im Vagen. Interessanter ist eine vierte These, die — in Anlehnung an Äußerungen van Goghs und Gauguins — behauptet, die neue Malerei sei *evozierend*. Wenn sie auch nichts darstellen und im abstrakten Fall, wie wir sahen, auch nichts i.e.S. ausdrücken, sollen die Bilder danach doch im Betrachter Gefühle oder Vorstellungen hervorrufen. Damit scheint sich ein neuer Ausdrucksmodus abzuzeichnen. Die Hoffnung trägt jedoch, denn wenn es sich nicht wie bei expressionistischen, surrealistischen oder veristischen Bildern, die alle gegenständlich sind, um evokative Komponenten des Gehalts handelt, wie

⁹ Vgl. dazu z.B. die Interpretation Ringboms der *Dame in Moskau* (1912, München, Lenbachhaus) (S.94ff), einem noch eher gegenständlichen Bild, in dem Tod oder Unheil in Form eines schwarzen Flecks die Aura der Frauengestalt bedroht, die sich wie ein schattenartiges Feld um sie legt, oder die Deutung des *Paradieses* (1910, ebenda) (S.102f), wo die körperliche (noch halb gegenständliche) und die transzendente Welt, durch eine Wellenlinie (eine Schlange?) getrennt, jeweils mit farblichen Auren und Mächten ausgestattet erscheinen. In abstrakten Werken sollten dann nur mehr diese spirituellen Kräfte und Strahlungen „anschaulich“ gemacht werden.

sie in 4.1 besprochen wurden, so wird der evozierende Charakter der Bilder nur darin gesehen, daß sie den Betrachter zu Assoziationen anregen.¹⁰ Assoziationen sind aber subjektiv und können daher nicht zum objektiven Inhalt eines Bildes gerechnet werden. Mit einem vom Kubismus geprägten futuristischen Bild wie Giacomo Ballas *Mercur zieht an der Sonne vorbei* (1914, Mailand, Privatbesitz) kann man z.B. im Sinn des Titels astronomische oder kosmische Vorstellungen verbinden, aber ebenso die von Lebensrythmen oder einer Kreissäge. Sagt man, das Bild evoziere objektiv all das, was diesen Vorstellungen gemeinsam ist, so bleibt der Inhalt so vage und dünn, daß er vernachlässigbar ist, sagt man, es evoziere alles, was in einer dieser Vorstellungen enthalten ist, so wäre das wegen der Verschiedenheit möglicher Assoziationen unvereinbar. Ein Gegenstand, mit dem sich für jemand eine Assoziation verbindet — und mit welchem verbände sich keine! — ist noch kein Ausdruck des assoziierten Inhalts. Auch mit einer Gurke können sich alle möglichen Assoziationen verbinden — den einen erinnert sie an die Nase seines Onkels, den anderen an seine zu Essig gewordenen Hoffnungen —, aber deswegen drückt die Gurke noch nichts aus.

Entsprechend wenig läßt sich mit dem Gedanken anfangen, abstrakte Bilder seien Gegenstände der Kontemplation, „Ikonen“ (Haftmann). Mondrians Kompositionen waren als Objekte gedacht, in die man sich betrachtend versenken kann. Man kann die Harmonie, die Ausgewogenheit der Komposition nicht nur konstatieren, sondern gewissermaßen nachvollziehen, man kann im Bild betrachtend verweilen. Die Komposition soll über ihren kontemplativen Nachvollzug dem Betrachter neue Erfahrungen erschließen, ähnlich wie im Fall der Musik. Auch hier muß man aber an konkreten Fällen prüfen, was möglich ist. Kunst soll nach Mondrian „eine wahre Einsicht in die Wirklichkeit“ vermitteln, die „universelle Harmonie von Individuellem und Allgemeinem“ zeigen, „unmittelbarer Ausdruck des Universellen in uns“ sein. Universell ist nach ihm das Unbewegliche, Ewige, Unbewußte im Gegensatz zum Individuellen, Bewußten, Veränderlichen. „Unser Wesen ist sowohl das eine wie das andere .. Aus diesem Gleichgewicht, dem Unbewußten und

¹⁰ Das entspricht Gauguins Wort, Malerei solle „eher Suggestion als Beschreibung“ sein.

Unbewegten entsteht die Kunst“. Abgesehen davon, daß sich damit wiederum kein auch nur einigermaßen klarer Sinn verbinden läßt, wird man sagen müssen, daß ein Bild von Mondrian selbst bei noch so kontemplativer und gründlicher Betrachtung schlicht nichts dergleichen vermittelt. Erfahrbar ist Harmonie — aber nicht als etwas Allgemeines oder gar Unbewußtes und Ewiges —, sondern nur als Harmonie dieser speziellen Komposition. man kann zwar sagen, in der Betrachtung dieser Harmonie kämen die Empfindungen des Betrachters selbst in einen harmonischen, geordneten Zustand — Ähnliches hat ja Platon von der Betrachtung der Ordnung im Umlauf der Gestirne gesagt (der Vergleich macht freilich auch den Abstand deutlich) —, aber eine Erfahrung einer universellen Harmonie im Universum ergibt sich dabei nicht, weil das Bild nicht auf etwas Objektives Bezug nimmt. Eine innere Harmonie würde zudem bewirkt, nicht aber ausgedrückt. Auch eine Zigarre kann innere Ruhe bewirken, ohne sie deswegen auszudrücken. Endlich wäre darauf hinzuweisen, daß gegenständliche Bilder ebenfalls „Ikonen“ sein können, freilich mit dem Unterschied, daß sich hier durch die inhaltlichen Bezüge der Kontemplation sehr viel weitere Dimensionen eröffnen.

Auch dem Vergleich abstrakter Kunst mit Musik kann man nicht viel entnehmen — einem Vergleich, der seit van Gogh, Gauguin und Cézanne ein stehender Topos ist. Man erhofft sich von abstrakter Malerei eine ähnliche Ausdrucksfähigkeit wie sie reine Musik hat, ohne sich und anderen freilich Rechenschaft darüber zu geben, wie ein rein musikalischer Ausdruck funktioniert und ob etwas Ähnliches im ganz anderen Medium der Malerei möglich ist. Wie wir im 6. Kapitel sehen werden, beruhen die Ausdrucksmöglichkeiten reiner Musik auf Gegebenheiten, die in der Malerei fehlen — die Zeitgestalt (der Vorgangscharakter) spielt eine Rolle und die stimmliche Nachvollziehbarkeit. Farben und Farbharmonien haben expressive Qualitäten wie Töne und Tonharmonien, aber damit sind die Gemeinsamkeiten schon weitgehend am Ende.

Man kommt also nach alldem kaum umhin, eine deutliche Diskrepanz zwischen Anspruch und Leistung abstrakter Kunst festzustellen. Bei nüchterner Analyse bleiben unter dem Strich nur Kunstobjekte mit rein formalem Wert; ihre angeblichen Bedeutungen sind des Kaisers neue Kleider.

Dieses Ergebnis spricht nun nicht für die Adäquatheit unserer Explikation des Kunstbegriffs, denn die abstrakte Malerei gilt weithin als gewichtige Richtung der modernen Kunst. Wenn man unseren Überlegungen folgt — und nur dann stellt sich ja das Adäquatheitsproblem —, spricht ihr Resultat aber auch nicht gegen die Explikation: Wir haben gesehen, daß ein großer Teil der Maler mit ihren abstrakten Werken etwas ausdrücken will und sie nicht nur als rein ästhetisch zu würdigende Kunstobjekte versteht. Sofern diese Absicht mißlungen ist, wird man aber nicht von bedeutenden Werken reden können.

Von einem Ausdruck i.e.S. kann man nur bei solchen modernen Bildern reden, die noch mehr oder minder gegenständlich sind, wenn auch meist die Naturtreue fehlt und die Absicht nicht mehr darauf geht, eine Ansicht des Gegenstands zu bieten. Eines der bedeutendsten Werke von Max Beckmann ist sein Triptychon *Blindekuh* (1944/45, Minneapolis, Institute of Arts). Hier wird keine Ansicht von etwas vermittelt, die Darstellung hat fast signitiven Charakter. Im Mittelteil sieht man ein offenbar etwas dissonantes Konzert, denn keiner der Spieler blickt auf den anderen. Im Hintergrund versucht ein befrackter stierköpfiger Mann, einem Mädchen, das das Schauspiel beobachtet, den Blick zu versperren. Vorn findet sich eine Spielzeugguillotine und eine Uhr. Der Sinn des Mittelteils ergibt sich nur aus Aussagen des Malers dazu, die Bildsprache wird hier zu einer Privatsprache des Künstlers, die seiner Erläuterung bedarf. Beckmann sah das menschliche Leben als „Abendunterhaltung schrecklicher und unbekannter Wesen, die sich ihre Langeweile würgen mit dem Leid unserer Unwissenheit und Sterblichkeit“, und dieses Leben und Wirken der Götter hinter den Erscheinungen wird hier dargestellt. Dazu gehört die Guillotine, Apoll vorn und Venus (?) auf der Couch, der menschenfressende Minotaurus (Jupiter?), der der wohlgesinnten Muse, die den Menschen das Göttliche kündigt, den Blick auf das Tun der Götter versperrt. Die Flügelbilder stellen das Geschehen vor dem „Vorhang der Erscheinung“ dar, das Getriebe der Menschen — hier in einer Bar. Dem Jüngling rechts werden die Augen verbunden zum Spiel des Lebens, so daß ihm die Kerze, die er hält, bei seiner Suche (die sich wohl auf das Mädchen links richtet) wenig helfen wird. Das Walten der Götter trennt die Menschen voneinander. Das Mädchen trägt Züge der zweiten Frau Beckmanns und dieser selbst raunt ihr etwas ins Ohr. Ein in vielen Zügen

rätselvolles Bild — absichtlich rätselvoll als Ausdruck des rätselhaften Daseins — mit deutlich symbolischen Bezügen. Dieses Werk zeigt, daß der Ausdruck i.e.S. in der Malerei nicht an eine Darstellung gebunden ist, die auch nur im weitesten Sinn die Illusion einer realen Ansicht des Gegenstandes vermittelt. Der Gehalt des Bildes ist zwar nicht „unmittelbar“, sondern nur über Beckmanns „Programm“ verständlich, er wird aber doch anschaulich eindrucksvoll vermittelt.

Max Ernsts surrealistisches Bild *Europa nach dem Regen* (Hartford, Wadsworth Athenaeum) ist durch Calcomanie, das Abklatschen verdünnter Farbe auf dem Malgrund, entstanden. Die dabei zufällig zustande kommenden Muster riefen bei Ernst — ähnlich den Klecksfiguren des Rorschachtests — bildliche Assoziationen hervor. Er sah darin phantastische Gestalten und Wesen, die er dann klarer herausarbeitete. Er wollte dadurch die vom Unbewußten gelenkten Deutungen und Gestaltungen sichtbar machen. Das Produkt ist in unserem Beispiel eine organische Wucherung, eine „ins Riesige vergrößerte Kleinwelt des feucht-gefräßigen Sumpfbodens“, die „zum allgemeinen Modell der Natur wird“ (Haftmann). In diesem Geflecht hängen Teile verfaulender oder erstarrter menschlicher und tierischer Gestalten und Zwitterwesen — ein grauenhafter Triumph der Verwesung über Kultur und Leben. Obwohl von „Darstellung“ hier kaum mehr die Rede sein kann, liegt doch ein Ausdruck i.e.S. vor, der über die Möglichkeiten abstrakter Malerei hinausgeht: Die Teile natürlicher Gestalten lassen uns das Ganze gegenständlich, als Transformation unserer normalen Umwelt sehen, und daran hängt der Gehalt des Bildes als einer alpträumhaften Vision einer zerstörten und verfaulenden Welt.

4.4 Plastik

Plastische Bildwerke weisen viele Entsprechungen zu Gemälden auf. Das gilt besonders für Reliefs, die man (sofern es sich um Skulpturen handelt) auch oft als „gemeißelte Bilder“ bezeichnet. Daher können wir uns in diesem Abschnitt auf einige kurze Hinweise beschränken, die sich vor allem auf Freiplastiken beziehen.

Wie in der Malerei kann man zunächst gegenständliche und ungegenständliche (abstrakte) Bildwerke unterscheiden, wobei es auch hier Zwischenformen gibt. Gegenständliche Plastiken können wieder signitiven Charakter haben wie z.B. ägyptische Reliefs und

die neusumerische Figur der *Korbträgerin* (Bronzene Weihefigur des Kudur-Mabug, 18. Jhd.v.Chr., Berlin, Staatliche Museen) oder i.e.S. darstellenden Charakter, so daß sie eine Ansicht des Gegenstands vermitteln. Auch in der Plastik lassen sich ferner objektive und subjektive, mehr die Natur des Gegenstandes selbst oder seine momentane Erscheinung betonende Darstellungsformen unterscheiden. Dabei ergeben sich aufgrund der unterschiedlichen Gegebenheiten bei Freiplastiken und Gemälden freilich auch deutliche Unterschiede. Der Bildhauer gestaltet einzelne Körper oder Gruppen von Körpern, nicht aber Raum, Licht und Farbe (wenn wir einmal von bemalten Statuen absehen), die für die optische Erscheinungsweise wesentlich sind. Nun hat auch eine Freiplastik so etwas wie einen eigenen Bildraum: Der Kondottiere *Gattamelata*, den Donatellos Reiterstandbild in Padua darstellt, reitet nicht auf dem Sockel und nicht auf dem Platz vor der Basilika, d.h. im realen Raum, und der *Diskuswerfer* des Myron, dessen Kopie im Nationalmuseum in Rom steht, wirft seinen Diskus nicht im Museum, sondern in einem ihm zugehörigen imaginären Raum.¹ Dieser Bildraum ist bei einzelnen Figuren oder Figurengruppen aber nicht näher determiniert: Ob *Gattamelata* auf einer Straße reitet oder über ein Feld bleibt offen. Das Licht, das auf den Figuren liegt, ist das reale; sieht man den *Gattamelata* im Abendlicht, so gehört dieses Licht nicht zur dargestellten Realität. Soll eine spezielle Licht- und Raumwirkung erzielt oder Raum und Licht dargestellt werden, so muß die Plastik z.B. in einen architektonischen Rahmen gestellt werden. Wir wollen allgemein von einer *Inszenierung* von freiplastischen Figuren oder Figurengruppen reden, wenn der Bildraum näher bestimmt wird und damit ihre Zugehörigkeit zu einer eigenen, von der realen Umgebung verschiedenen Wirklichkeit betont wird.² Auch die Giebelskulpturen an griechischen Tempeln, z.B. im Zeustempel in Olympia, sind in einen archi-

¹ Das hat insbesondere N.Hartmann in (1953), S.96 betont.

² Das würde freilich auch auf Bildwerke zutreffen wie den Mittelteil des *Marienaltars* von Tilman Riemenschneider in der Hergottskirche bei Creglingen. Der Rahmen, der Hintergrund, der mit den Fenstern einen gotischen Kirchenraum andeutet, die flache Raumschicht, in der die vollplastischen Figuren angeordnet sind, ergeben eine ähnliche Wirkung wie ein starkes Relief. Solche plastischen Bilder wollen wir jedoch nicht als „Inszenierungen“ von Skulpturen bezeichnen.

tektonischen Raum gestellt. Er bildet jedoch nur eine flache Raumschicht, in der die Figuren aufgestellt sind, und wird nicht als eigenständiger Bildraum erlebt; man hat eher den Eindruck einer Präsenz mythischer Gestalten im realen Raum. Daher wollen wir hier nicht von einer Inszenierung sprechen, für die eine bühnenhafte, raumillusionistische Wirkung charakterisiert ist. Typische Beispiele für eine solche Inszenierung von Vollplastiken sind etwa Giovanni Lorenzo Berninis *Mystische Union der hl. Therese von Avila* (Rom, S. Maria della Vittoria), Egid Quirin Asams Hochaltäre in Weltenburg und Rohr. Hier läßt sich von einer ausgesprochen malerischen Wirkung im Sinne von H. Wölfflin reden, von einer Darstellung, die auf eine Bestimmung der Erscheinung abzielt. Sie ist typisch für den Barock. Plastik läßt sich auch in der Natur (oder auf einer künstlich geschaffenen Naturbühne) inszenieren, vgl. z.B. das *Apollon-Bad* von Francois Girardon in Versailles. Zur Inszenierung ist auch nicht immer eine klare Umgrenzung des Bildraums nötig, auch die Gestaltung des Sockels in Berninis *Apoll und Daphne* (Rom, Villa Borghese) als ein Stück Natur und der Stamm des Lorbeerbaums, in den sich Daphne verwandelt, bestimmen ansatzweise einen illusionären Bildraum, und das gilt auch für Gruppen von Figuren — insbesondere wenn sie in einem Aktionszusammenhang miteinander stehen — stärker als für Einzelfiguren. Im übrigen sind die Möglichkeiten einer Betonung des optischen Eindrucks in der Plastik aber begrenzt, und die Erscheinung der Dinge läßt sich gegenüber ihrer Natur nur dadurch betonen, daß man einen momentanen Zustand darstellt. Das kann eine Haltung, Geste oder Miene einer Person sein, wie z.B. der Augenblick der Ekstase in Berninis *Hl. Therese*, das flüchtig amüsierte Lächeln der *Mme. Houdon* von Jean-Antoine Houdon (Paris, Louvre), oder ein transitorischer Bewegungszustand wie in Berninis *Apoll und Daphne*, wo der Moment dargestellt ist, in dem Apoll die vor ihm fliehende Daphne erreicht und diese sich in einen Lorbeerbaum zu verwandeln beginnt. So etwas wie impressionistische Skulpturen gibt es dagegen nicht. Eine Freifigur ist ja plastisch immer voll bestimmt und es ist kaum möglich, ihre objektiven Umrisse zugunsten einer Bestimmung des optischen Eindrucks aufzulösen.

Auch Bildwerke sind nie bloße Kopien physischer Dinge, sondern immer Gestaltungen und damit Umformungen ihres Gegenstandes. Was ein plastisches Kunstwerk von der Kopie eines realen Gegenstands, z.B. einem Gipsabguß unterscheidet, sieht man am

Kopf des Pferdes der Silene vom Ostgiebel des Parthenon (London, Britisches Museum): Obwohl er genaueste Naturbeobachtung erkennen läßt und durchaus naturgetreu ist, stellt er doch nicht den Kopf eines bestimmten Pferdes mit seinen individuellen Besonderheiten dar, sondern gewissermaßen die Essenz des Pferdes: Er hebt das Typische und Ideale hervor, verzichtet auf alles unwesentliche Detail und läßt uns konzentrierter und pointierter die Schönheit der Pferde sehen, den Glanz ihrer Erscheinung.

Der Ausdruckswert einer Plastik ergibt sich nicht nur aus den expressiven Qualitäten der Formen, sondern wird auch durch das Material bestimmt, seine Härte oder Weichheit, die optische Wirkung der Oberfläche, die uns auch die faktische Struktur empfinden läßt. Obwohl es z.B. den Griechen gelungen ist, selbst in hartem Marmor die weiche, lebendige Textur des menschlichen Körpers und feinste Gewebe wiederzugeben — beim parischen Marmor dringt das Licht in die Oberfläche ein und erzeugt so einen diffusen, weichen Glanz —, eignen sich doch die verschiedenen Materialien nicht in gleicher Weise zur Darstellung verschiedener Gegenstände und Stoffe. Man könnte die Holzskulpturen Riemenschneiders nicht ohne eine deutliche Änderung ihres Ausdruckswerts in Marmor oder Bronze übertragen, und das weiche, mattglänzende Blei ist für die fließenden Formen und die malerische Wirkung von Georg Raphael Donners *Pietà* am Kreuzaltar in Gurk besonders geeignet.³ Wie bei Gemälden ist auch bei Skulpturen der Ausdruck (im Großen und Ganzen) um so prägnanter, je deutlicher sie Gegenständliches charakterisieren. Bei abstrakten Formen und ungegenständlichen Skulpturen bleibt er relativ vage. Das zeigt z.B. ein Vergleich von Constantin Brancusis *Kuß* (1907, Craiova, Muzeul de Arta) mit Hans Arps *Wachstum* (1938, New York, Salomon R. Guggenheim Museum) oder Rudolf Bellings *Dreiklang* (1918/19, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie). In Brancusis *Kuß* bilden die beiden Halbfiguren eine blockhafte Einheit, die durch die Arme wie durch Bänder zusammengeschlossen wird. Der Block wird nur dort durch eine Einkerbung geteilt, wo sich die Körper in flächenhaftem Schluß berühren. Der Charakter der Einheit und Geschlossenheit beruht hier auf der Form, erhält aber seinen

³ Vgl. dazu den Aufsatz über Donner in Sedlmayr (1959), Bd.2.

spezifischen Sinn durch das gegenständliche Element als liebende Vereinigung zweier Menschen. Die Einheit und Geschlossenheit der Form sind demgegenüber relativ unspezifische expressive Qualitäten. Nur durch die – wenn auch stark reduzierte – Gegenständlichkeit wird die Skulptur auch zum Ausdruck von etwas und die expressiven Qualitäten vermitteln Eigenschaften eines gemeinten Gegenstands. Der Ausgangspunkt von Bellings *Dreiklang* war wohl eine Gruppe von drei Tänzern, die dann aber kubistisch so verfremdet wurden, daß von einem Gegenstandsbezug nicht mehr die Rede sein kann. Die Skulptur ist rein abstrakt und hat nur mehr einen Ausdruckswert, der sich durch Adjektive wie „dynamisch“, „kreisend bewegt“, vielleicht auch „rhythmisch“ beschreiben läßt. Arps *Wachstum* ist ebenfalls eine ganz ungegenständliche Form, die hier aber den Charakter des Organischen, weich Quellenden, Aufstrebenden hat. Von einem Ausdruck kann man in den beiden letzteren Beispielen nicht mehr reden. Brancusis *Vogel im Raum* (New York, Museum of Modern Art) ist abstrakt, weckt aber (nicht zuletzt freilich durch den Titel) Assoziationen mit einem Vogel im Flug, seiner Eleganz, seiner stromlinigen Form, dem spiegelnden Glanz des Lichts auf den Flügeln, die aber nicht genügen, ihn als Ausdruck von etwas zu begreifen.

Auch in der Plastik gibt es symbolische bzw. allegorische Bedeutungen. Der allegorische Sinn von Michelangelos *Moses* (Rom, S. Pietro in Vincoli) ergibt sich aus der Funktion dieses Bildwerks im Grabmal Julius' II, das eine Apotheose des Papstes werden sollte, in der die Gestalten des Moses und des Paulus als Symbolgestalten einer Verbindung von *vita activa* und *vita contemplativa* fungieren und als solche den Papst charakterisieren sollten. In der Figur des Moses verbindet sich körperliche Kraft und Energie mit Inspiration. Dargestellt ist nach Panofsky der Moment der Erleuchtung durch ein ewiges Licht, das „die Körper versteinert und fast tötet“.⁴ Ein anderes Beispiel einer symbolischen Darstellung ist die *Synagoge* vom Portal des südlichen Querschiffs des Straßburger Münsters: Die gebrochene Lanze, das gesenkte Haupt, die Augenbinde und die Gesetzestafeln bezeichnen die gegenüber dem Heilsgeschehen in Christus blinde und durch die Kirche überwundene jüdische Religion.

⁴ Vgl. den Aufsatz „Michelangelo und die neuplatonische Bewegung“ in E. Panofsky (1939).

Bevor wir vom Ausdruck i.e.S. in der Plastik sprechen, ist zunächst noch etwas zu ihrem spezifischen Charakter zu sagen. Bisher haben wir die Gemeinsamkeiten zwischen Plastik und Malerei betont, für den Ausdruck sind aber auch die Unterschiede wichtig. Eine erste Differenz besteht darin, daß in einer Skulptur das Dargestellte stärker real präsent ist als in einem Gemälde. Das deutet schon die Geschichte von Pygmalion an, der sich in eine von ihm selbst geschaffene Statue eines Mädchens verliebte. (Aphrodite belebte sie nach Ovid auf seine Bitten hin und er nahm sie zur Frau.) Von Gemälden wird ähnliches nicht berichtet. Manche Grabstatuen ägyptischer Pharaonen haben eine sehr intensive Präsenzwirkung wie z.B. die des Königs Chephren (4.Dynastie) aus dem Taltempel seiner Pyramide zu Gize (Kairo, Museum). Sie sollten dem verstorbenen Herrscher einen unzerstörbaren Leib geben in dem er wohnen konnte. Daraus erklärt sich die Verwendung des härtesten Steins, der gebundenen Haltung, der geschlossenen Form. Der Herrscher ist in seinem steinernen Körper nicht nur in der mythischen Vorstellung, sondern anschaulich anwesend. Die Rundplastik steht mit ihrer greifbaren Form als reales Ding unter realen Dingen und die Handgreiflichkeit vermittelt eine stärkere Wirklichkeitserfahrung als bloße Sichtbarkeit. Von der Reiterstatue des *Gattamelata* oder vom *Poseidon vom Kap Artemision* geht eine stärkere Präsenzwirkung aus als sie eine entsprechende malerische Darstellung hätte. Das gilt freilich nur *cum grano salis*. Auch Gemälde können einen intensiven Eindruck der Präsenz der dargestellten Person erwecken wie z.B. Rembrandts Selbstbildnis von 1658, von dem oben die Rede war, oder das Mosaik des Pantokrator in der Kuppel der Klosterkirche in Daphni. Umgekehrt gibt es viele Plastiken, die auf den Betrachter nur als Darstellungen wirken wie z.B. Berninis *Mystische Union der hl. Therese*. Die Präsenzwirkung hängt wohl vor allem davon ab, daß der Bildraum sich nicht vom realen abschließt, daß er sich im Fall der Malerei z.B. durch eine Bewegung aus dem Bild heraus oder durch den Blick einer dargestellten Person auf den Betrachter in diesen öffnet und im Fall der Plastik die Figuren nicht durch eine bühnenhafte Inszenierung vom realen Raum isoliert werden.

Zweitens eignet sich die Plastik insgesamt besser zu einer objektiven als zu einer subjektiven Darstellung. Wir haben zwar gesehen, wie sich durch eine Inszenierung auch eine Ansicht charakterisieren läßt und wie durch Miene und Bewegung das Transitorische der

Erscheinung betont werden kann, aber zumindest als Einzelfigur in freier Aufstellung fehlt einer spezifischen Bewegung der Raum, in dem sie sich entfaltet und der Gegenstand, auf den sie sich richtet, der Miene das Gegenüber, dem sie antwortet. So besteht zumindest eine besondere Eignung zur Darstellung der konstanten Natur des Gegenstandes, zur ruhigen Haltung oder ausgewogenen Bewegung. Wenn auch Skulpturen oft auf die Ansicht von einem bestimmten Standpunkt berechnet sind, so ist doch die Perspektive nicht so eindeutig fixiert wie bei einem Gemälde, das mit der Wahl der Fluchtpunkte auch den Standpunkt des Betrachters festlegt. Eine Plastik kann man aus verschiedenen Entfernungen und Blickwinkeln betrachten und dabei verändert sich der Eindruck. Die Ansicht läßt sich also in ihren subjektiven Komponenten weniger klar spezifizieren als in der Malerei, und daher konfrontiert uns eine Skulptur stärker mit dem dargestellten Gegenstand selbst als mit einer bestimmten Weise seiner Erscheinung.

Ein drittes Merkmal, in dem sich die Plastik von der Malerei unterscheidet, ist die Beschränkung ihrer Thematik: Gegenstand freiplastischer Gestaltung ist die Einzelfigur — Menschen oder höhere Tiere — oder Figurengruppen. Freiplastisch sind nur relativ kompakte und prägnante Körper darstellbar, Bäume oder Wolken lassen sich nur andeuten. Landschaften und Interieurs entfallen und damit weitgehend auch Genreszenen, für die ja meist die Bestimmung des Milieus wichtig ist. Gestalten wie die *Alte Marktfrau* (röm. Kopie nach einem griechischen Werk des 1. Jahrhunderts v. Chr., New York, Metropolitan Museum) wirken in ihrer Isolierung mehr als Studien denn als vollständige Werke.

Endlich läßt sich Geistiges und Seelisches in der Plastik nur im Leiblichen zum Ausdruck bringen, in Haltung, Geste, Miene und Bewegung eines Menschen, nicht aber in Licht, Farbe und Raum. Daher ist auch das Göttliche nur in seiner griechisch-anthropomorphen Sicht ein angemessenes Thema der Skulptur, wie schon Hegel sah; das transzendent Göttliche eignet sich dafür weniger. So gibt es in der christlichen Kunst von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter keine monumentale Freiplastik, wenn man von den großen romanischen Kruzifixen absieht, deren Thema aber nicht die Göttlichkeit Christi, sondern das Leiden des Menschensohnes ist. Erst als im Übergang von der Romanik zur Gotik das Irdische wieder stärker aufgewertet wurde und im religiösen Bereich das Menschentum Jesu,

der Schmerzenmann, die Gestalt Mariens, die Verkündigung, das Abendmahl zu zentralen Themen wurden, als Heilige und auch Engel menschlicher gesehen wurden, entstand eine neue Blüte der religiösen Plastik. Darstellungen des Barock wie z.B. Berninis *Hl. Therese* heben stärker auf das Gefühl ab als auf das objektiv Spirituelle.

Wie Hegel betonte, hängt es von der Konzeption geistig-seelischer Phänomene einerseits und der körperlichen — speziell des menschlichen Leibes — andererseits und ihres Verhältnisses zueinander ab, wie weit sich die ersteren plastisch adäquat darstellen lassen. Den Höhepunkt der plastischen Behandlung des menschlichen Leibes in Form der Aktfigur bildet zweifellos die griechische Kunst am Beginn der Klassik. Weil hier der Leib nicht als „Widersacher der Seele“ oder des Geistes verstanden wurde, sondern als Ausdruck menschlicher Geistigkeit, und umgekehrt das Geistige nicht als etwas jenseits der körperlichen Welt, sondern als das, was sich in der leiblichen Wirklichkeit des Menschen manifestiert, bestand eine enge Entsprechung zwischen beiden Bereichen, kraft derer Geistiges in Körperlichem angemessen zum Ausdruck gebracht werden konnte. Nie ist die Schönheit des menschlichen Leibes als einer körperlich-geistigen Einheit so eindrucksvoll zum Ausdruck gekommen wie hier. Die geistige Dimension des Leiblichen zeigt sich darin, daß Götter ganz ohne unterscheidende Attribute in menschlicher Gestalt dargestellt werden konnten. Beispiele sind etwa der *Apoll* vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia (ca. 460 v.Chr., Olympia, Museum) und der *Poseidon vom Kap Artemision* (ca. 460 v.Chr., Athen, Nationalmuseum), in denen Glanz und Macht des Göttlichen anschaulich werden. Schon auf dem Höhepunkt der Klassik beginnt sich freilich der Akzent in Richtung auf das rein Körperliche zu verschieben. Das läßt sich an den Giebelstatuen des Parthenon von Phidias und seinen Mitarbeitern (vgl. z.B. den *Dionysos* (sog. „The-seus“) vom Ostgiebel, 440–30, London, Britisches Museum) und bei Polyklet beobachten (vgl. z.B. seinen *Speerträger*, ca. 440, röm. Kopie, Neapel, Museo Nazionale), deutlicher wird es dann im weichen Stil des Praxiteles, wo sich die klare Gliederung und Tektonik des Körpers aufzulösen beginnt und an die Stelle der Geistiges ausdrückenden Haltung die emotionale Bewegung tritt (vgl. z.B. seinen *Hermes*, nach 350, Olympia, Museum). Am Endpunkt dieser Entwicklung steht Skopas, in dessen *Pothos* (röm. Kopie, ca. 340–30, Rom, Capitol) der Körper gewissermaßen im Gefühl der Sehnsucht

schmilzt und seine Stabilität verliert — er muß sich anlehnen, um nicht zu fallen.⁵ Neben dem Gefühl bleibt auch das Geistige Thema der Plastik, nun aber in Gestalt des Charakters, als subjektive Geistigkeit und Innerlichkeit. Beispiele dafür sind etwa die Portraitbüste von Homer (Mitte 1. Jhd., röm. Kopie, Boston, Museum of Fine Arts), sowie die Statuen des Demosthenes von Polyeyktos (280 v. Chr., röm. Kopie, Ny Carlsberg Glyptothek und eines (stoischen?) Philosophen (ca. 250 v. Chr., Delphi, Museum). In den letzteren beiden tritt das Körperliche ganz zurück. Das Gewand verdeckt den Körper, während in der archaischen und klassischen Kunst als „nasse Gewandung“ bei Frauenfiguren der Unterstreichung der Körperformen diene. Der Akzent des *Demosthenes* liegt allein auf dem vergeistigten Gesichtsausdruck. Der *Philosoph* ist ein glänzendes Bildnis eines ganz nach innen konzentrierten Menschen, dem alles Äußere gleichgültig geworden ist. Seine Geistigkeit wird gerade durch den Kontrast von Körper und Kopf betont.⁶

Mit dem unterschiedlichen Verständnis des Verhältnisses von Geistig-Seelischem und Körperlichem in Antike und Abendland hängt es auch zusammen, daß in der abendländischen Kunst Aktstatuen eine eher untergeordnete Rolle spielen. Auch dort, wo man sich an der Antike orientierte, haben sie einen anderen Charakter. Das zeigt sich z. B. in dem noch von gotischem Formgefühl beeinflussten *David* Donatellos (Florenz, Museo Nazionale), in dem der Akzent auf dem sinnenden Gesichtsausdruck liegt, während der Körper wenig Energie, Vitalität und Ausstrahlung hat. Es ist nun vorwiegend das Gesicht, in dem sich Geistiges ausdrückt. Auch bei Aktfigu-

⁵ Die Entwicklung ist freilich nicht einheitlich: Noch in einem späten Werk wie der Laokoongruppe von Agesandros, Athanadoros und Polydoros (1. Jhd. v. Chr., Vatikan) kommen Gliederung und Tektonik des Körpers des Laokoon trotz der vehementen Bewegung hervorragend zur Geltung.

⁶ Griechische Bildwerke stellen vorwiegend einen allgemeinen Typus dar. Das gilt auch für die Büste des Homer: Hier ist *ein* Dichter dargestellt, kein bestimmtes Individuum. Die Kunst der Schilderung von Individuen, des Portraits beginnt in Europa erst in römischer Zeit. Hervorragend im Ausdruck des Charakters ist z. B. der sog. *Brutus* (3. Jhd. v. Chr., Rom, Konservatorenpalast). In der Büste des Kaisers Trajan (ca. 120, Ostia, Museum) kommt nicht seine Stellung zum Ausdruck, sondern das Interesse gilt allein dem Menschen, seiner Persönlichkeit und seinem Aussehen.

ren wäre oft der Kopf allein schon ein Werk von Rang, nicht aber der kopflose Torso, während es sich in der archaischen und klassischen griechischen Kunst gerade umgekehrt verhält. Auch in Michelangelos *David* (Florenz, Akademie) liegt der Hauptakzent auf dem Kopf, während der Körper, obwohl er hier erheblich energischer durchgeführt ist als bei Donatello, wenig ausdrückt. Das Körperliche erscheint als nur körperlich nicht als Ausdruck von Seelisch-Geistigem. In Michelangelos Figuren der Tageszeiten auf den Mediceergräbern in der neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz kommt der Antagonismus von Geist und Körper in den lastenden, schweren Körpern zum Ausdruck, die hier im neuplatonischen Sinn als Gefängnisse der Seele erscheinen. Weit typischer für die abendländische Plastik sind Gewandfiguren. Dabei formt das Gewand meist nicht den Körper, sondern läßt im Faltenwurf allenfalls die Positur deutlich werden. Im übrigen hat es entweder dekorative oder raumbildende Funktion, es charakterisiert den Stand der Person oder es dient nun statt des Leibes zum Ausdruck von Seelisch-Geistigem. Beispiele für einen rein ornamentalen Gewandstil sind die *Muttergottes* (Kupfer, vergoldet, Südsandinavien, ca. 1140, Kopenhagen, Nationalmuseum) und die *Majestas Domini* im Tympanon des Portals an der Narthex-Nordseite der ehemaligen Prioratskirche Saint-Fortunat, Charlieu (Mitte 12. Jahrhundert). Eine expressive Funktion hat das Gewand z.B. in der Darstellung *Christus auf dem Drachenthron* auf einem Kapitäl im Langhaus der ehemaligen Kollegiatskirche Saint-Martin, Plainpied (2. Hälfte 12. Jahrhundert) oder in Berninis *Mystischer Union der hl. Therese*. Eine raumbildende Funktion hat es in Peter Breuers *Beweinung Christi* (ca. 1502, Zwickau, Marienkirche). In Alessandro Algardis *Kardinal Laudivico Zacchia* (1626, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz) und Andreas Schlüters *Landgraf Friedrich II von Hessen-Homburg* (um 1700, Schloß Homburg vor der Höhe) trägt die Kleidung zur Charakterisierung der portraitierten Personen bei. Manchmal, wie z.B. im Mittelteil von Riemenschneiders *Marienalтарь* in der Herrgottskirche bei Creglingen, dienen die Gewänder auch als eine Art umgebendes Fluidum ähnlich wie das Licht in der Malerei.

Wie für die gegenständliche Malerei ist auch für die gegenständliche Plastik die Feststellung unproblematisch, daß in ihr der Ausdruck i.e.S. eine zentrale Rolle spielt. Eine Statue, die ihren Gegenstand

nur darstellt, hätte dieselbe Funktion wie ein Gipsabguß und wäre, nach Platons Worten, nicht mehr als der „Schatten eines Schattens“. Auch eine Skulptur muß die äußere Erscheinung des Dargestellten für seine Bedeutsamkeit transparent werden lassen. Für reine Darstellungen wäre allein die Naturtreue maßgebend, für Bildwerke ist sie es aber offenbar so wenig wie für Gemälde. Von den Mitteln zum Ausdruck i.e.S., von Ausdruckswert und Darstellungsformen war schon die Rede und wir haben auch schon in einigen Fällen auf den Gehalt hingewiesen. Daher genügt hier ein weiteres Beispiel.

Der *Kritios-Knabe* (ca. 485 v.Chr., Athen, Akropolismuseum) — so genannt als vermutliches Werk des Bildhauers Kritios — wurde wohl als Statue des Siegers in einem Wettkampf der Epheben auf der Akropolis aufgestellt. Es ist ein Werk des strengen Stils, der Vorklassik, das recht gut erhalten ist. Das Werk hat sicher eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Jüngling gehabt, es fehlen aber alle individuellen, portraithaften Züge; es ist eine idealtypische Jünglingsgestalt. Es wird kein Tun oder Empfinden dargestellt. Die Haltung ist ruhig und gelöst, das Gesicht drückt keine Gefühle aus und weist auch keine spezifischen Charakterzüge auf. In seinem strengen Oval und mit den ornamental behandelten Haaren wirkt es eher schematisch. Nur Festigkeit und Kraft zeigen sich darin, besonders im stark entwickelten Kinn. Die Augäpfel waren aus Glasfluß gebildet und ergaben vermutlich einen ähnlich energischen, wenn auch wenig ausdrucksvollen Blick wie ihn z.B. der *Wagenlenker* hat (um 470 v.Chr., Delphi, Museum). Es war die große Leistung der monumentalen griechischen Plastik, daß sie im Gegensatz zu ihren orientalischen Vorbildern die Beweglichkeit und die Bewegungsmöglichkeiten des Körpers anschaulich zu vermitteln verstand und daß in ihr die Formen nicht als von außen aufgeprägt, sondern als von innen heraus innerviert erscheinen. Damit gelang es ihr, das den Leib beseelende Leben, die *Psychē* sichtbar werden zu lassen und körperliche Haltung zugleich als Haltung im geistigen Sinn zu bestimmen. Die Beweglichkeit des Körpers wird schon in der gebundenen Haltung archaischer Kuroi durch die Betonung der Gelenke verdeutlicht (vgl. z.B. den *Apoll von Tenea*, Mitte 6. Jahrhundert, München, Glyptothek). In unserem Beispiel wird sie noch gesteigert durch die — so weit wir wissen hier erstmals angewendete — Differenzierung von Stand- und Spielbein: Das Gewicht ruht auf dem linken Bein, das rechte ist leicht im Knie gebeugt und entlastet. Das rechte Knie ruht dadurch

tiefer als das linke und die Hüfte senkt sich nach rechts. Damit wird die strenge Symmetrie aufgehoben und die Beweglichkeit des Oberkörpers mit seiner leichten Biegung betont. Auch die schematische Frontalität verschwindet nun: Der linke Arm ist etwas zurückgenommen — er war im Gegensatz zum rechten gebeugt —, der Kopf wendet sich nach der anderen Seite. So sehen wir hier einen ganz neuen Reichtum der Bewegung und des Lebens trotz völlig ruhiger, ausgewogener Haltung; durch die Entlastung des einen Beins wirkt das Stehen mehr als Aktivität denn als bloß körperlicher Zustand — das Gleichgewicht ist so prekärer. Die Muskeln, die Einziehungen und Auswölbungen der Körperpartien sind nur leicht betont. Das Thema ist der junge, noch schlanke, aber schon kraftvolle Leib (als Einheit von Körperlichkeit und seelischem Leben). Was hier i.e.S. ausgedrückt wird, ist Glanz und Schönheit — im Sinne des *Kalon*, des zugleich Schönen und Edlen — dieser Leiblichkeit. In solchen Gestalten konnten die Griechen auch die höchste, die göttliche Form des Lebens darstellen.

4.5 Architektur

Zur Architektur zählen auch Ensembles von Bauten (Plätze, Stadt- und Klosteranlagen) und im weiteren Sinn auch Gärten, wir wollen uns hier aber auf die Betrachtung einzelner, selbständiger Bauwerke beschränken, die zum Bereich der Kunst gehören, also nicht reine Zweckbauten sind. Unser Hauptproblem wird es im folgenden sein, ob und gegebenenfalls in welchem Sinn man sagen kann, ein solches Bauwerk drücke i.e.S. etwas aus. Wir haben bisher nur Formen des Ausdrucks i.e.S. kennen gelernt, die sich mit Darstellungen verbinden. Nun gibt es auch darstellende Architektur. Das ist zunächst überraschend, da ja ein Ding, das etwas darstellt, wie z.B. ein Architekturmodell, gewöhnlich nur darstellende Funktion hat, während reale Bauwerke praktischen Zwecken dienen. So ist z.B. eine künstliche Grotte keine Darstellung einer natürlichen Grotte, sondern dient selbst als Grotte, und die Nachbildung einer Architektur wie etwa die Palastkapelle Karls des Großen in Aachen ist keine Darstellung des Vorbilds S. Vitale in Ravenna, sondern ein eigenständiges Gebäude. Karl wollte mit der Form die Bedeutung übernehmen: den Zentralbau einer Königskirche als Symbol des Protektorats

des Kaisers über die Kirche. Er wollte damit seine Stellung gegenüber der römischen Kirche analog jener definieren, die der Kaiser von Byzanz in der Ostkirche hatte.¹ Dafür wäre eine bloße Darstellung von S. Vitale offenbar untauglich gewesen. Ebenso ist der dorische Steintempel, der den früheren Holzbauten nachgestaltet ist, keine Darstellung eines Holztempels, sondern selbst ein Tempel; er behält nur die traditionellen Formen bei und transponiert sie ins neue Material. Von einer Darstellung kann man dagegen bei altchristlichen Basiliken sprechen, wie z.B. *S. Paolo fuori le mura* (begonnen 386, Rom), *S. Sabina* (422–40, Rom) oder *S. Apollinare in Classe* b. Ravenna (ca. 533–49). Die Idee des Kirchenraumes als Abbild oder Sinnbild des Himmels, spezieller des himmlischen Jerusalem findet sich schon bei Origines und Clemens von Alexandria und ist seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts weit verbreitet. Eine stehende Aussage der mittelalterlichen Literatur zur Deutung des Kirchenbaus ist: *Ecclesia materialis significat Ecclesiam spiritualem*. In der auf die Frühzeit des Christentums zurückgehenden Kirchweihe-Liturgie wird die Lesung aus der *Geheimen Offenbarung* des Johannes (Apok. 21,2–5) genommen: „In jenen Tagen sah ich die heilige Stadt, das neue Jerusalem, aus dem Himmel von Gott herniederkommen ...“. Der symbolische Sinn, in dem ein Kirchenbau für das Gottesreich steht, das sich aus den einzelnen Gläubigen wie aus Steinen aufbaut und dessen Grund- oder Eckstein Christus ist², rechtfertigt es nun noch nicht, von einer Darstellung des himmlischen Jerusalem zu reden. L. Kutschera hat aber in (1938) gezeigt, daß die Basilika eine Abkürzung des spätantiken Stadtbildes ist. Die Fassade entspricht dem Stadttor, das Langschiff einer Arkadenhallenstraße, der Triumphbogen dem antiken Triumph- oder Ehrenbogen, der Chor dem Hauptgebäude der Stadt, dem Thronsaal. Dazu paßt auch die neue Ikonologie des Kirchengebäudes, in der Christus als Pantokrator das Zentralmotiv ist, sowie die Übernahme von Elementen des Kaiserkults in die Liturgie im 4. Jahrhundert. Das Goldmosaik der Wände, das kostbare Material, die Bodenmosaiken erhöhen die Darstellung über das Abbild einer norma-

¹ Vgl. dazu Bandmann (1951), S. 200ff.

² Vgl. den Paulusbrief an die Epheser (2,19f) und den 1. Petrusbrief (2,4f), worin die Gläubigen aufgefordert werden, sich als lebendige Steine aufbauen zu lassen zum geistigen Haus der Kirche.

len Stadt. Das offene Sparrendach der Basilika war vergoldet oder trug Sterne auf blauem Grund, war also Bild des Himmels.³

Das ist nun, wie Sedlmayr zurecht betont, kein bloß symbolischer Sinn, sondern hier wird eine anschauliche Vorstellung, die man sich von der Himmelsstadt machte, architektonisch dargestellt, wenn auch nur schematisch und verkürzt. Diese Art der Darstellung ist freilich insofern von jener in Gemälden verschieden, als ja nicht nur eine Vorstellung des Dargestellten vermittelt wird. Der Kirchenraum ist zwar sicher nicht identisch mit dem himmlischen Jerusalem, aber es ist doch ein realer Raum, in dem man in einer anderen, von der des normalen Lebens abgehobenen Sphäre weilt. In einem weiten Sinn des Wortes „ist“ er das himmlische Jerusalem und stellt es nicht nur dar. Beim Betrachten eines Gemäldes, das den Straßenzug einer Stadt wiedergibt, kann man sich in der Phantasie in die abgebildete Umgebung hineinversetzen. Hier, in einer Basilika wie S. Sabina, sieht sich der Gläubige sehr viel realer in sie hinein versetzt. Wir haben schon im letzten Abschnitt darauf hingewiesen, daß Darstellung und Dargestelltes zwar immer verschiedene Gegenstände sind, daß die Differenz aber erlebnismäßig zurücktreten kann. Ein Portrait wie Holbeins *Sieur de Morette* ist auf den Dargestellten hin transparent und konfrontiert uns so mit ihm, daß er gewissermaßen selbst präsent zu sein scheint. Wenn dieser Präsenzcharakter bei Skulpturen oft besonders stark ist, so liegt das auch an der durch die Abbildung in allen drei Dimensionen größeren Ähnlichkeit, speziell bei etwa lebensgroßen Figuren. Im architektonischen Abbild der Himmelsstadt, in dem sie begehbar ist und reale und abgebildete Architektur analog erlebt werden, kann sich die erlebnismäßige Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem noch weiter vermindern.

³ Vgl. dazu und für andere Beispiele darstellender Architektur Sedlmayr (1948). Bandmann meint freilich in (1951), S.111f, die altchristliche Basilika sei kein Abbild einer Stadt, da die entsprechenden Formen schon in der antiken Basilika und im antiken Palast verwendet wurden. Die Übernahme dieser Formen in ihrer antiken, mit dem Kaiserkult verbundenen Bedeutung, sei entscheidender gewesen in einer Zeit, in der man zahlreiche Elemente dieses Kults in die christliche Liturgie übernahm. Die Rede von Stadtabbreviaturen sei im Zusammenhang mit den Dreiturmgruppen oder Westwerken des mittelalterlichen Kirchenbaus plausibler. Eine Übernahme antiker Formen in altchristlichen Basiliken schließt jedoch nicht deren Um- oder Ausdeutung im Sinne des himmlischen Jerusalem aus.

Der Gedanke des Kirchengebäudes als himmlisches Jerusalem prägt auch die Gestalt der gotischen Kathedrale. Hier wollen wir aber nicht von einer Darstellung einer spirituellen Wirklichkeit sprechen, wie Sedlmayr das in (1950) tut, sondern von einer Spiritualisierung der Architektur.⁴ Sehr viel konkreter und dinghafter ist der Gottesstaat, der sich aus „lebendigen Steinen“ aufbaut, in der Kreuzkapelle der Burg Karlstein bei Prag (1348–65) gestaltet worden. K.Möseneder schreibt dazu: „Über dem Fundament des heil- und siegbringenden Kreuzes Christi“ — durch die untere Wandzone zieht sich ein Band von aus Edelsteinen geformten Kreuzen — „erheben sich die Heiligen, von goldenem Mörtel zusammengehalten, als lebendige Bausteine der „Ecclesia“ und des „Himmlischen Jerusalems“ in Form voneinander abgegrenzter Gemälde. Propheten und Engel bekrönen die lebendigen Wände. Gewissermaßen eine Bestätigung dieser Interpretation der Kreuzkapelle als Bau der „Ecclesia“ liefern die vier Kirchenväter im Gewände zum Fenster über dem Eingang. Denn die „doctores“ werden im Bereich der zitierten Baumetaphorik immer wieder als das Licht der Kirche, als „fenestrae ecclesiae“ bezeichnet, die den Christen das Licht des Glaubens bringen“.⁵ In der Apokalypse erscheint ferner die Himmelsstadt als aus Edelsteinen gebildet, und die Kreuzkapelle hat insgesamt, auch in den Gemälden — Möseneder spricht von einer „Edelsteinmalerei“ —, den Charakter eines aus Edelsteinen gebildeten Schreins. Die Kapelle ist so der Versuch, die Vorstellung des Gottesstaates direkt ins Dinglich-Anschauliche umzusetzen — auch im Material. Hier kann man wohl von einer „Darstellung“ reden, wenn auch in einem anderen, stärker mit symbolischem Ausdruck verbundenen Sinn als im Fall der altchristlichen Basilika.

Bildet darstellende Architektur ein relativ eng begrenztes Feld, so gibt es einen weiten Bereich *symbolischer* Vermittlung von Inhalten durch architektonische Elemente wie durch ganze Bauwerke.⁶ Wie

⁴ Es gibt freilich auch in der gotischen Kathedralarchitektur Darstellungen. So ist z.B. der Chor der Kathedrale von Reims als Gottesburg gestaltet, auf deren Zinnen Engel Wacht halten. Wir gehen auf diese Kathedrale unten ausführlicher ein.

⁵ Möseneder (1981), S.56.

⁶ Vgl. dazu z.B. Schlesinger (1912), Bandmann (1951) und Sedlmayr (1954).

G. Bandmann und H. Sedlmayr betont haben⁷, muß man dabei freilich zwischen einer nachträglichen symbolischen Deutung eines Bauwerks und seiner Gestaltung nach Maßgabe symbolischer Bezüge unterscheiden. Reichen Stoff für die symbolische Deutung im ersten, für die Interpretation von Bauwerken zumeist unerheblichen Sinn gibt J. Sauer in (1902). Dort referiert er z.B. die symbolische Deutung der Kirchenglocken in mittelalterlichen Schriften, nach denen sie für den Prediger stehen und ihr Ton für die Lehre, deren „Schall in die ganze Welt ausgegangen ist“ (Ps.18). Darüber hinaus wurde aber auch der Klöppel der Glocke, die Öse, an der er befestigt ist, das Gebälk, an dem sie hängt, und das Seil, mit dem sie betätigt wird, symbolisch interpretiert.⁸ Da es ohne Klöppel, Öse und Seil jedoch keine funktionierende Glocke gibt und sie auch nach rein technischen Erfordernissen gebildet sind, ist diese Interpretation zwar geistesgeschichtlich interessant, nicht aber für die Kunstkritik.

Ein Beispiel für den originalen symbolischen Gehalt architektonischer Elemente ist z.B. die Säule⁹. Ursprünglich diente die alleinstehende Säule als Idol, als Symbol eines Gottes. Die Ursprünge dieser Symbolik reichen in Zeiten zurück, als alleinstehende Felsen oder Bäume als Gottheiten verehrt wurden. Später wurden solche Steine oder Pfähle an bestehenden Kultstätten aufgestellt, bearbeitet und z.T. mit menschlichen Zügen versehen. Säulen oder Stelen auf Gräbern waren ursprünglich „Bilder“ der Toten. Als Idole persönlicher Wesen säumten sie auch Götterstraßen oder wurden in architektonische Anlagen eingegliedert. Auch Obeliskens als Symbole der Sonne stehen in dieser Tradition. In ägyptischen Tempeln repräsentieren die Säulen Bäume oder Pflanzengebilde, welche die Decke als Himmel tragen. Sie erhalten daher einen Blattkranz und werden oft als Papyrusbündel gebildet, wie z.B. im Tempel des Amun in Karnak. (Das Blattkapitell ist Vorbild der korinthischen Säule geworden, in der das Blattwerk jedoch zu einem rein ornamentalen Motiv absank.) In der mittelalterlichen Architektur symbolisieren die Säulen des Chorumgangs die Apostel als Stützen der Kirche. Damit wird die ursprüngliche Bedeutung der Säule als Idol wieder aufgenommen. Wurden zunächst noch die Namen der Apostel oder Heiligen auf die

⁷ Vgl. Bandmann (1951), S.61 und Sedlmayr (1948), S.232f.

⁸ Vgl. Sauer (1902), S.146ff.

⁹ Vgl. dazu Bandmann (1951), S.76ff.

Säulen geschrieben — auch jene des Langhauses wurden nun als Symbole von Stützen der Kirche im geistlichen Sinn interpretiert —, so wurden sie im 12. und 13. Jahrhundert mit Skulpturen der entsprechenden Heiligen geschmückt. Damit verloren sie zunehmend ihre eigenständige symbolische Bedeutung. Symbolische Relevanz haben auch die Richtungen in einem Bau. Die Ostung der christlichen Kirchen bedeutet eine Orientierung auf Christus als die aufgehende Sonne, den Anfang des neuen Lebens. Daß auch die anderen Himmelsrichtungen mit symbolischen Inhalten belegt waren — der lichtlose Norden als Ort des Unheils oder des Heidentums, der Süden als Ort der Lichtfülle, des Heiligen Geistes, der Westen als Ort des Todes — zeigt sich u.a. in der Liturgie, in der das Evangelium auf der nördlichen Seite verlesen, also den Heiden verkündet wird.¹⁰ Es gab ferner eine reich entwickelte Zahlen- und Farbsymbolik. Ein drittes Beispiel für die symbolische Bedeutung von Architekturelementen ist die zentrale Kuppel z.B. im *Pantheon* in Rom, in der *Hagia Sophia* und den großen Moscheen in Konstantinopel. Sie ist Symbol des Himmels. Diese Bedeutung der zentralen Kuppel der *Hagia Sophia* ergibt sich schon aus der anschaulichen Raumwirkung, der ungeheuren Höhe und Weite des Raums, ferner aus dem Goldmosaik, das alle Wölbungen über dem Hauptgesims bedeckt und der Kuppel den Charakter des Schwebenden, immateriell Lichthaften verleiht.¹¹

Die Vielfalt symbolischer Bezüge in einem Werk der Architektur als Ganzem läßt sich z.B. an Johann Bernhard Fischer von Erlachs Kirche des hl. Karl Borromäus in Wien verdeutlichen. Sie sind von H. Sedlmayr ausführlich erörtert worden.¹² Wir sind darüber durch Schriften von Carl Gustav Heraeus informiert, der das Programm der Fassade entworfen hat. Im Motiv der beiden kolossalen Spiralsäulen vor der Fassade gehen drei allegorische Bedeutungen zusammen: Sie bedeuten zunächst die *Constantia* und *Fortitudo* des Heiligen, dem

¹⁰ Vgl. dazu Sauer (1902), S.87ff.

¹¹ Vgl. dazu unten. — Welche Rolle symbolische Bezüge noch am Ende des Mittelalters für die Baugestaltung spielten, zeigt ein Hinweis von O.v.Simson in (1968), S.275f: Die Architekten der Kathedrale von Mailand, nicht die Kleriker, schlugen vor, den Vierungsturm an den Ecken mit vier kleineren Türmen zu umgeben nach dem Vorbild der Apokalypse, in der Christus inmitten der vier Evangelisten erscheint.

¹² Vgl. dazu Sedlmayr (1958), S.173ff und (1954), S.243ff.

die Kirche von Kaiser Karl VI 1713 bei der Bedrohung Wiens durch die Pest gelobt worden war. Die Reliefs auf den Säulen stellen die Taten des Heiligen dar. Die beiden Säulen spielen aber, wie die imperialen Symbole (Kronen und Adler) auf ihnen zeigen, auch auf den Kaiser selbst an: Sie stehen zugleich für jene beiden Säulen, die Herkules an der Pforte des Mittelmeers bei Gibraltar errichtet haben soll, in diesem Sinn allgemein für die Grenzen der Welt und speziell für Spanien. Die beiden Säulen, verbunden mit der Devise *Non plus ultra* waren das Emblem Karls V, das Karl VI übernahm. Es sollte den Anspruch auf weltumfassende Autorität des Kaisertums und auf die spanische Krone ausdrücken, um die Karl VI im Erbfolgekrieg erfolglos gekämpft hatte. Drittens spielen die beiden Säulen auf den Tempel von Jerusalem an, den man sich im 16. und 17. Jahrhundert oft mit einer klassischen Säulenhalle als Fassade, flankiert von den beiden Säulen vorstellte, von denen im ersten Buch der Könige (7,13–21) berichtet wird. Diese Säulen hießen *Jachin* und *Boas*, was in etwa *Constantia* und *Fortitudo* entspricht. Die Karlskirche wird damit auch als neuer salomonischer Tempel charakterisiert und Karl VI als neuer Salomon, als Friedensfürst, der mit dem Frieden von Utrecht eine Friedenssära herbeigeführt hatte. Diesem dreifachen symbolischen Sinn der Säulen entspricht das ikonologische Programm der Fassade wie des Innenraums. Einen vierten allegorischen Sinn des Baus sieht Sedlmayr in der Versammlung von Elementen, die für Rom repräsentativ sind: für das antike die Säulen Trajans, für das christliche die in der Frontansicht ähnlich gestaltete Peterskirche. Wien wurde so als neues Rom gefeiert. Sedlmayr schreibt: „Es wäre sehr falsch und oberflächlich, in all dem nur Auswüchse einer ‚barocken‘ Lust am Allegorisieren zu sehen, die für das Kunstwerk selbst belanglos oder gar störend wären. Eine solche Trennung des künstlerischen und des symbolischen Sinns läßt sich an einer Architektur dieser Art so wenig vornehmen wie an den großartigen Deckengemälden des Barock ... Gewiß besteht die künstlerische Leistung Fischers in der Harmonie und dem Reichtum der ‚Komposition‘, die sich in mehreren räumlichen und geistigen ‚Plänen‘ entfaltet. Aber wer die grandiose Reichssymbolik dieses Werkes mit seinen Anspielungen auf Augustus und Trajan, auf den salomonischen Tempel, die Peterskirche und die Hagia Sophia, auf Karls des Großen und Karl des fünften Reich einmal verstanden hat, wird sie nicht

nur nicht missen wollen, sondern er wird sie im Sehen von dem Bau auch gar nicht mehr ablösen können“.¹³

Ein zweites bedeutendes Beispiel für die Rolle des allegorischen Sinns von Architektur ist die Anlage von Versailles: Versailles ist — ich folge wieder Sedlmayr — der Ort, an dem die Sonne — hier der Sonnenkönig Ludwig XIV — in den hesperischen Gärten (im Westen von Paris) ausruht. Sedlmayr schreibt: „Schon die zuerst erbaute und dann wieder abgerissene Grotte der Thetis war durchaus, bis in die kleinsten Einzelheiten hinab, von diesem übergreifenden allegorischen Sinn her bestimmt: die plastische Gruppe Girardons mit den Tritonen, welche die Rosse des Sonnengottes abschrillen und tränken, und die Nymphen, die ihn in der Grotte der Thetis laben, das Bild der strahlenden Sonne auf dem Gitterwerk, welches die Tore der Grotte verschloß, die in das Grottenwerk der Fontäne eingelassenen Spiegel und lichtmehrenden Fontänen. Diese Deutung wird uns von Charles Perrault ganz ausdrücklich gegeben. In wirklich überwältigender Weise hat dann der gleiche *sensus allegoricus* das große Schloß und den Park und alle Künste, die an seiner Gestaltung teilhaben, bestimmt“.¹⁴ Dieser allegorische Sinn prägt nicht nur die gesamte Ikonologie des Schlosses und Parks, sondern auch die Architektur, z.B. durch das Motiv der strahlenförmig von der Mitte des Schlosses ausgehenden Alleen, die Ostung des Baus, die reiche Verwendung von lichtverwandten Materialien wie Spiegel, spiegelnde Wasserflächen, Fontänen und Kaskaden, durch die Lichtfülle im Innern schaffenden große Fenstertüren und die reiche Verwendung von Gold.

Mit dem Hinweis auf den darstellenden, symbolischen und allegorischen Sinn von Bauwerken haben wir die Grenzen einer formalistischen Betrachtung bereits überschritten, nach der ein Bau allein in einer ästhetischen Einstellung als Kunstwerk zur Geltung kommt und sein Kunstcharakter nur von seinen Formen, Proportionen, Materialien und deren Ausdruckswert abhängt. Nun haben zwar nicht alle architektonischen Kunstwerke einen darstellenden oder symbolischen Sinn, eine formalistische Betrachtung der Architektur ist aber schon aus folgendem Grund unangemessen: Die Architektur

¹³ Sedlmayr (1958), S.183.

¹⁴ Sedlmayr (1954), S.241.

ist die am stärksten zweckgebundene aller großen Künste, eine ästhetische Einstellung, bei der von praktischen Zwecken völlig abgesehen wird, kann ihr also kaum gerecht werden. Eine Kirche oder ein Rathaus hat nicht wie ein Bügeleisen einen Zweck und wird im übrigen unabhängig davon nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet, sondern sie verdeutlicht die praktischen und ideellen Funktionen in der äußeren Erscheinung. Darauf hat W. Weidlé hingewiesen. Er betont, daß ein Bauwerk seine Zweckbestimmung anschaulich sichtbar machen müsse. Nur wo das geschieht, könne man von einem Kunstwerk reden: „Die Bauwerke ..., die wir uns bereit fühlen als Kunstwerke aufzufassen, sind nun, inmitten aller anderen, gerade diese, die sprechenden, deren Zweck zum Sinngehalt geworden, in der Form ausgedrückt ist“.¹⁵ Auch architektonische Kunstwerke zeichnen sich also nach Weidlé dadurch aus, daß sie i.e.S. etwas ausdrücken – um diese Art von Ausdruck geht es in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt“, aus dem wir hier zitieren. Ihr Gehalt soll also ihr Zweck sein. Der darf aber nach Weidlé nicht nur rein praktischer, „materieller“ Natur sein; es muß ein geistiger Zweck sein, dem man auch „mit anderen als den rein sachlichen Mitteln genügen“ will, so daß das Werk ihn eben nicht nur erfüllt, sondern ihn auch deutlich macht, über ihn „spricht“. Weidlé liefert aber weder nähere Erläuterungen dieser These noch konkrete Analysen. Klar wird nur, daß sie nicht im Sinn des Funktionalismus verstanden werden soll: Es geht nicht darum, durch Verzicht auf alle bloß schmückenden Zutaten die rein praktische Funktion des Baus deutlich in Erscheinung treten zu lassen, sondern die geistigen Dimensionen dieser Funktion sollen anschaulich vermittelt werden. Der Gedanke läßt sich am Beispiel eines Wohnhauses illustrieren: Ein Haus hat zunächst den „materiellen“ Zweck, den Bewohnern Schutz vor der Witterung zu geben und Raum für die Entfaltung ihres privaten Lebens. Als „geistigen“ Zweck eines anspruchsvolleren Hauses, z.B. einer Villa, eines Schlosses oder eines Stadtpalais, kann man die Aufgabe ansehen, dem Besitzer eine ihm angemessene, gehobene und schöne Lebensumgebung zu bieten und seinen Lebensstil, seine gesellschaftliche Stellung nach außen hin zu repräsentieren.

¹⁵ Vgl. Weidlé (1981), S.37. Ein ähnlicher Gedanke findet sich schon bei Arnheim in dem Aufsatz „From function to expression“ (1964), abgedr. in Beardsley und Schueller (1967).

Nun kann man von einem solchen Bau sicher sagen, daß er einen Zweck nicht nur habe und erfülle, sondern ihn in seiner sichtbaren Gestalt auch deutlich werden lasse. Ein Zweck oder eine Funktion wird aber nicht ausgedrückt, und soll wohl auch weniger ausgedrückt als erfüllt werden. Der Zweck kann also nicht als Gehalt angesehen werden; das Bauwerk hat ihn, drückt in aber nicht aus.¹⁶ Im übrigen unterscheidet Weidlé nicht zwischen Ausdruck i.e.S. und symbolischem Ausdruck, und belegt so seine Behauptung, ein Bauwerk solle seinen Zweck ausdrücken, mit dem Hinweis auf sinnbildliche Darstellungen, z.B. auf die Kuppel der Hagia Sophia als Symbol des Himmelsgewölbes. Das Verdienst Weidlés besteht aber darin, daß er Architektur als Ausdruck, speziell als Ausdruck i.e.S. verstanden hat und dabei von ihrer praktischen und ideellen Funktion ausging.

Architektur ist im Sinne von August Schmarsow zunächst eine raumgestaltende Kunst. Sie schafft eine Umgebung oder Umwelt für die verschiedenen menschlichen Lebensvollzüge: Im Haus eine Wohnwelt, einen Rahmen für das private Leben, im Tempel oder der Kirche einen Raum für die Ausübung des religiösen Kults, im Park eine Umgebung für das Leben in der Natur, in der Stadtanlage einen Rahmen für das gesellschaftliche Leben. Diese Bestimmung gilt für Innenräume, wobei im Sinn einer Umgebung auch Gärten und Plätze als „Innenräume“ anzusehen sind; ein Innenraum ist also nicht immer ein überdachter Raum, sondern das Innere eines umgrenzten Raumes. Bauten stehen andererseits selbst in einer Umgebung, in einem äußeren Raum, haben darin einen bestimmten Platz und wirken in ihn hinein. Sie tragen z.B. als Teile eines Ensembles, zur Gestaltung dieses Außenraums bei, sie weisen dem Lebensbereich, den sie umschließen, einen Ort darin an und manifestieren seine Rolle nach außen. Bauwerke haben also, wie man sagen kann, *innere* und *äußere* Funktionen, die nun näher zu untersuchen sind.

¹⁶ An dieser Konfusion ist vielleicht der ungenaue umgangssprachliche Gebrauch des Wortes „Zweck“ schuld, denn es wird zwar vor allem für die Funktion einer Sache als Mittel zur Erreichung eines Ziels gebraucht — wir sagen z.B., ein Ventil habe den Zweck, einen Überdruck zu verhindern —, daneben aber auch für das Ziel selbst. So sagt man, jemand habe bei einer Handlung altruistische „Zwecke“, und meinen damit seine Ziele, nicht aber, daß er selbst bei dieser Handlung ein Mittel zur Erreichung altruistischer Ziele sei.

Wenn die innere Funktion von Architektur in der Gestaltung von Räumen als Umgebungen für bestimmte Lebensbereiche oder -vollzüge besteht, so geht es dabei nicht nur um rein praktische Erfordernisse, z.B. um einen für den Gottesdienst hinreichend großen, vor Witterungseinflüssen schützenden und für die speziellen Erfordernisse des Kults geeigneten Raum, sondern darüber hinaus um eine Umgebung, die auch im stimmungsmäßigen und geistigen Sinn dem Leben angemessen ist, das sich in ihr vollzieht. Räume haben ja nicht nur geometrische Eigenschaften, sondern sie werden in spezifischer Weise erlebt. Das Raumerleben ist, soweit ich sehe, nicht systematisch untersucht worden. Ähnlich wie im Fall der Farben gibt es dazu nur mehr oder minder dürftige Ansätze.¹⁷ Daher können auch hier nur einige kurze Hinweise gegeben werden.

Wir erfahren einen Raum vor allem optisch und akustisch. Optisch erfassen wir zunächst die räumlichen Verhältnisse der Dinge in ihm. Ein Gegenstand kann bedeutungs- und erlebnismäßig das Zentrum des Raumes bilden, obwohl er sich nicht in seinem geometrischen Zentrum befindet, und die Verbindungslinien zwischen Gegenständen können die Hauptrichtungen des Raumes definieren. Die Dinge im Raum bestimmen also seine anschauliche Struktur. Ein Raum wirkt anders, wenn er von Menschen oder Dingen erfüllt ist, als wenn er leer ist. Optisch erfahren wir auch die Grenzen oder die Offenheit des Raums, die Farben der begrenzenden Flächen und die Verteilung von Licht und Schatten im Raum. Farben- und Lichtverhältnisse tragen wesentlich zum Raumeindruck bei; dunkle Räume wirken z.B. enger als helle. Für den optischen Eindruck eines Raums spielt auch das Medium eine Rolle, das ihn erfüllt. Besonders deutlich ist das bei Landschaften, die bei klarer Luft anders wirken als im Dunst. Auch der Weihrauch, der eine Kirche erfüllt, verändert den Raumeindruck. Da Richtungen und Entfernungen auch akustisch wahrgenommen werden, prägt die Art und Weise, wie sich der Schall im Raum fortpflanzt und wie er reflektiert wird, also seine Akustik, ebenfalls den Raumeindruck. Ein stiller Kirchenraum wirkt anders

¹⁷ Die „Raumästhetik“ von Th.Lipps ist keine Theorie des Erlebens von Räumen, sondern von gebauten materiellen Formen. Er sieht die Aufgabe der Architektur darin, die in diesen Formen wirkenden Kräfte anschaulich sichtbar zu machen, und geht nur auf ihren Ausdruckswert ein, den er mit seiner Einfühlungstheorie erklärt. Vgl. dazu (1903), Bd.2, Abschn.III und IV.

auf uns als ein von Orgelklang oder Gesang erfüllter. Auch eine Landschaft erfahren wir nicht nur optisch, sondern auch akustisch. Das Geräusch von Wind und Wasser, das Rauschen von Bäumen oder der Gesang von Vögeln bildet eine „Klanglandschaft“, wie man gelegentlich sagt, die sich mit der optisch erfaßten zu einem Gesamteindruck verbindet. Wir erleben einen Raum aber auch als Inbegriff von Bewegungsmöglichkeiten, die er uns eröffnet. Er wirkt um so weiter, je freier wir uns darin bewegen können. Er wird gegliedert durch Wege oder Barrieren, er hat den Charakter des Zugänglichen oder Unzugänglichen, des Offenen oder Verschlissenen. Grundlage eines solchen Eindrucks ist die Vorstellung tatsächlicher Bewegungen, wenn er sich auch unmittelbar ergibt und nicht erst dadurch entsteht, daß man sich einzelne Bewegungen genauer ausmalt. Anders erleben wir den Raum bei tatsächlicher Bewegung, also z.B. beim Gehen durch ein Kirchenschiff, durch die Zimmerfluchten eines Schlosses oder durch einen Park, oder wenn wir eine Treppe in einem großzügigen Treppenhaus hinaufsteigen. Dabei spielen dann auch kinästhetische Empfindungen eine Rolle. Wir wollen diese Raumerfahrung im Gegensatz zur statischen, die sich bei konstantem Standort ergibt, als „kinetisch“ bezeichnen. Die Raumerfahrung ist also von vielen Faktoren abhängig und daher auch schwer zu analysieren. Mit ihr verbinden sich im Raumerleben emotionale Komponenten. Ein Raum hat eine gewisse Atmosphäre, z.B. des Düreren oder Freundlichen, des Bedrückenden oder Erhebenden. Er versetzt uns in eine Stimmung. Viele Adjektive, mit denen wir Räumliches bezeichnen, werden auch zur Beschreibung von seelisch-geistigen Phänomenen verwendet, wie z.B. *eng, weit, richtungslos, tief, hoch, leer, voll, offen, begrenzt, zugänglich, unzugänglich*, usf. Es wäre aus den schon früher besprochenen Gründen falsch, hier bloß von räumlichen „Metaphern“ für Seelisches zu reden, denn die Übertragbarkeit setzt passende Sinnkomponenten voraus. Umgekehrt beschreiben wir räumliche Gegebenheiten auch mit Wörtern, deren „Primärbedeutung“ sich auf Seelisches bezieht. So sprechen wir z.B. von aufstrebenden Wänden, es gibt erhebende und bedrückende Räume, befreiende und beengende. Daß gewisse Orte, Räume oder Umgebungen eine spezifische, bis ins Geistige reichende Atmosphäre haben, zeigt sich auch in der Auswahl der Örtlichkeiten, z.B. von Berggipfeln, Hainen, Grotten oder Höhlen für die religiöse Verehrung bestimmter Gottheiten.

Aufgabe der Architektur als raumgestaltender Kunst ist es, bestimmten Lebensbereichen oder Handlungszusammenhängen eine ebenso praktisch wie emotional-geistig angemessene Umgebung zu schaffen, einen Raum in dem umfassenden Sinn zu geben, in dem Raum ein Phänomen ist, das zugleich physikalische wie emotionale und geistige Komponenten hat. Der Architekt gestaltet mit dem physikalischen Raum zugleich einen Raum in diesem weiteren Sinn. Nun gehört zu einem bedeutsamen Lebensbereich oder Handlungszusammenhang eine spezifische emotionale und geistige Sphäre, ein Umfeld von gefühlsbesetzten Vorstellungen, Werten und Idealen, auf die er sich bezieht und von denen er seine Bedeutung erhält. Man kann das auch einen „geistigen Raum“ nennen, in dem man sich orientiert und bewegt. Ein Innenraum kann nun so gestaltet sein, daß er diese geistige Sphäre des Lebens, das sich in ihm vollzieht, anschaulich vermittelt. Die Art und Weise, wie sie durch die architektonischen Formen charakterisiert wird, wollen wir dann als *Gehalt* des Raumes bezeichnen. Dieser Gehalt ist also eine „Aussage“, deren Thema eine ideelle Sphäre ist. Die kann zwar nicht dargestellt, wohl aber durch Darstellungen und Symbole vermittelt werden. Das kann die Architektur selbst tun, wie z.B. in der altchristlichen Basilika durch die Darstellung des himmlischen Jerusalem oder durch die Verwendung symbolischer Formen wie Säule und Kuppel. Die Sphäre kann sich aber auch einfach aus dem Zweck des Bauwerks ergeben oder sie kann durch Ausstattungsgegenstände aufgewiesen werden. Reine Architektur ist meist ein Rahmen, der durch andere Werke der bildenden Kunst oder des Kunsthandwerks ausgefüllt wird. Das gilt sowohl für die Raumgestaltung wie für das, was sie ausdrückt. Wir haben oben betont, daß die Dinge in einem Raum seine Wirkung mitbestimmen. Der Innenraum einer Barockkirche wird auch durch Altäre, Tafelbilder, Skulpturen, Stuck und Fresken gestaltet, und das, was sie darstellen und symbolisch ausdrücken, spezifiziert auch den ideellen Horizont, auf den sich der Gehalt der Architektur bezieht. Dazu ein Beispiel: Die christliche Liturgie wurde im Mittelalter als Nachvollzug des Heilsgeschehens verstanden. Wenn auch in ihrem Zentrum die Erlösungstat Christi steht, klingt doch die gesamte Heilsgeschichte darin an, von der Erschaffung der Welt über den Sündenfall und den Alten Bund bis zum Neuen und der Ausblick auf das Gericht und das Ewige Leben in einer neuen Welt, im himmlischen Jerusalem. Diese Heilsgeschichte bildet den geistigen

Horizont, die Sphäre der Liturgie, und sie wurde durch den Kirchenbau, seine Symbolik und die Ausstattung der Kirche mit Bildwerken vergegenwärtigt. Der Horizont kann darüber hinaus das gesamte Weltbild einschließen. Das Mittelalter interessierte sich für die Welt allein unter dem Aspekt der Heilsgeschichte und des Bezugs zum Göttlichen, stellte diesen Bezug überall her und wies allen Dingen eine Heilsbedeutung zu.¹⁸ So wird der Kirchenbau zum Bild des unter dem Aspekt seiner religiösen Relevanz erhellten Kosmos. In diesen universalen Horizont wurde die Liturgie durch die Bildwerke in der Kirche hineingestellt, durch die Statuen von Aposteln, Heiligen und Gestalten aus dem Alten Testament, durch Fresken und Darstellungen aus der Welt der Künste und der Natur an den Kapitellen, und vor allem auch durch die architektonische Gestaltung des Raums.

Daß die architektonische Raumgestaltung — allein oder zusammen mit der Ausstattung — so etwas wie eine geistige Sphäre anschaulich vermitteln kann ist anhand von konkreten Beispielen zu belegen. Zunächst wollen wir jedoch auf die äußere Funktion von Bauwerken eingehen und fragen, ob man auch hier von einem Gehalt sprechen kann. Wir haben oben gesagt, daß der Außenbau, abgesehen von praktischen Zwecken, die Funktion hat, den Lebensbereich nach außen hin zu repräsentieren und dessen Rolle in einem umgreifenden Bereich, z.B. einer Stadt oder einer Landschaft, zu verdeutlichen. In diesem Sinn kann man seinen Gehalt als das auffassen, was er über die soziale, politische oder religiöse Bedeutung des Lebensbereichs „aussagt“, dem er dient. In der beherrschenden Lage einer Burg oder eines Schlosses über der Stadt drückt sich z.B. ein Herrschaftsanspruch aus, in der zentralen Lage und überragenden Größe eines Doms der Anspruch der Kirche, zentrale Ordnungsmacht des Lebens zu sein. Die Ikonologie der Fassaden gotischer Kathedralen enthält eine Summe der Kirchensymbolik, und im Figureschmuck der Portale wird verdeutlicht, in welchen Raum sie führen: in die *aula dei*, den Herrschaftsbereich Gottes, zu dem Christus der Weg ist, der in der Form der *Majestas* bei vielen mittelalterlichen Kirchen im Tympanon des Hauptportals erscheint, so daß sich mit der praktischen Funktion des Portals als Eingang die „Aussage“ verbindet,

¹⁸ Vgl. dazu z.B. J.Sauer (1902), S.376f.

daß der Weg des Menschen zu Gott nur über Christus als Mittler führt.¹⁹

Der Gehalt des Außenbaus hängt entscheidend von den expressiven Qualitäten des Baukörpers und seiner Elemente ab. Für den Ausdruckswert von Formen, wie sie in der Architektur aber auch in der Keramik vorkommen, kann man nun auf Th.Lipps verweisen, der dazu ausführliche Untersuchungen vorgelegt hat.²⁰ Er betont insbesondere, daß wir Formen anschaulich als von inneren oder äußeren Kräften geprägt erfahren. Wir erleben die Gestalten der Dinge als sichtbaren Ausdruck ihrer Natur und ihres inneren Lebens und wenden daher auch auf unbelebte Formen Verben an, die sonst für Tätigkeiten oder Haltungen stehen. Wir sagen, eine Säule *stehe* aufrecht, ihre Basis *liege*, ein Pfeiler *stütze* oder *trage* einen Balken, ein Wandelement *trete hervor* oder *zurück*, der Balken *drücke* auf das Kapitell, ein Turm *lehne sich* an die Kirche an, eine Kuppel *senke sich* herab oder *ruhe* auf der Trommel, die Dienste *strebten* auf, ein Bau *hebe sich* empor oder *richte sich auf*, eine Spirallinie *rolle sich ein* oder *entfalte sich*, ein Vasenkörper *ziehe sich zusammen* oder *dehne sich aus* usf. Man sieht also — wenn man das nicht wieder als „bloße Metaphern“ mißdeutet — in Gestalten Kräfte am Werk. Neben inneren können das auch äußere sein. Eine Ellipse wirkt wie ein durch äußere Kräfte senkrecht auf ihre Hauptachse eingedrückter oder wie ein sich selbst in Richtung dieser Achse dehnender Kreis, eine nach unten konkave Bohnenform wie eine durch von oben auf die Brennpunkte wirkende Kräfte verformte Ellipse. Ein flaches Dreieck kann wie ein gedrücktes gleichseitiges wirken, ein bauchiges Gefäß wie vom Inhalt ausgeht. Besonders deutlich ist ein solcher tektonisch-dynamischer

¹⁹ M.Schlesinger zitiert in (1967), S.400 aus einer Richtschnur für den Kirchenbau aus der Mitte des 19.Jahrhunderts, die G.Jacob in „Die Kunst im Dienst der Kirche“ (1857) veröffentlichte. Dort wird noch gesagt, „daß die Kirche bei Erbauung ihrer Tempel nie äußerlich verfahre, sondern daß alles Äußere aus dem Inneren hervorgehe, dessen Ausdruck und Bild sei. ... Wie im Kultus nichts sei, auch nicht das Kleinste, was nicht auf eine tiefere Auffassung hindränge, so soll demnach auch nichts in der Kultusstätte sich finden, weder in ihrem Bau, noch in ihrer Ausschmückung, das nicht auf eines dieser ihrer drei Vorbilder [des Reiches Christi in Zeit und Ewigkeit und des Reichs Gottes in uns] ... hinweisen könne“.

²⁰ Vgl. Lipps (1903), Bd.2, Abschn.III und IV.

Ausdruckswert bei der dorischen Säule, bei der die wirkenden Kräfte in den Einzelformen sichtbar gemacht werden: Der Säulenschaft ist ein sich leicht nach oben verjüngender Zylinder, wobei der Grad der Verjüngung nach oben zunimmt (Entasis), so daß der Eindruck eines leichten Anschwellens unter dem Druck entsteht. Die Kanneluren lassen den Schaft schlanker erscheinen und verstärken den Eindruck des Aufstrebenden, Tragenden. Der Echinus, vom Schaft nur leicht abgesetzt, wirkt wie unter der getragenen Last deformiert. Seine Form, die vom Säulenschaft her zunächst in einer geraden Linie ansteigt, ergibt den Eindruck, er hebe die Last. Er ist das tragende Glied der Säule. Auf ihm liegt, als Zwischenglied zum Architrav, dem getragenen Balken, der Abakus, durch seine quadratische Form von der Säule abgehoben. Nach Lipps ist die Gestalt der Säule aus den wirkenden Kräften intuitiv verständlich, drückt sie klar aus und ist deshalb „ästhetisch wertvoll“.²¹ Ähnliche Betrachtungen kann man für die verschiedenen Formen von Bogen, Tonnen und Kuppeln anstellen, die alle ihren eigenen tektonischen Charakter haben, d.h. das Wirken bestimmter Kräfte anschaulich ausdrücken. So wirkt ein halbkreisförmiger Bogen frei und selbsttragend, während ein Korbbogen durch den senkrechten Ansatz als Verlängerung der Stütze wirkt und oben von der Last der Wand eingedrückt zu sein scheint. Auch ruhende Formen können als bewegt erscheinen, wie eine Spirale, bei der die Linie sich eindreht bzw. entfaltet, eine Wellenlinie oder eine gedrehte Säule. Die Dienste steigen in einer gotischen Kirche empor, und eine Kuppel kann sich herabsenken. Bei einer eingehenden Beschäftigung mit Formen bildet sich ein recht genaues Empfinden dafür aus, welche architektonischen Formen an welcher Stelle passend sind. Diese Intuition beruht, wie Lipps meint, auf der Erfahrung des Zusammenhangs von Kräften, Bewegungen und Formen in der Natur. Sie läßt sich aber kaum auf generelle Regeln bringen, weil die Phänomene wiederum recht komplex sind. Einzelne abstrakte Formen haben, ähnlich wie einzelne freie Farben, nur einen vagen Ausdruckswert, der sich erst in der Kombination mit anderen, mit bestimmten Materialien, Farben und Funktionen verdichtet. Architektonische Formen haben ferner auch den Charakter des Schlichten, Prächtigen, Majestätischen, Zierlichen, Würdevol-

²¹ Lipps (1903), Bd.2, S.407.

len oder Protzigen. Schon Vitruv hat den klassischen Säulenordnungen solche Charaktere zugeordnet und spricht von der männlichen Kraft und Würde der dorischen Ordnung, der Anmut der ionischen usf. Dieser Ausdruckswert der Formen bestimmt bei Bauwerken ihren Gehalt entscheidend mit. So entspricht z.B. der hochragende, massive und geschlossene Charakter des Außenbaus des Doms von Worms der Idee einer Gottesburg und die Prädominanz linearer Formen gegenüber der Masse in gotischen Kathedralen der Idee eines geistigen Formenkosmos, einer spirituellen Wirklichkeit. Tektonik und Massengestaltung bestimmen natürlich auch die Wirkung des Innenraums, der ja durch materielle Grenzen bestimmt wird.

Nicht in allen Bauten sind Außen- und Innenbau gleichgewichtig. Es gibt Bauten, bei denen ein schlichter Außenbau einen reichen Innenbau umschließt, die Innensphäre also mehr verbirgt als sie nach außen offenbart, wie z.B. in S.Vitale in Ravenna. In solchen Fällen hat der Außenbau entweder keinen Gehalt, oder dieser besteht eben darin, daß sich das Leben im Innern vom äußeren abschließt. Der abschließende oder abweisende Charakter ist naturgemäß am stärksten bei Burgen und Wehrkirchen ausgeprägt. Es gibt auch Bauten, wie z.B. griechische Tempel, bei denen die Innenarchitektur praktisch keine Rolle spielt.²² Das Innere diente hier nur zur Aufstellung der Götterbilder und der Aufbewahrung von Tempelschätzen. Es war der Allgemeinheit nicht zugänglich, der Kult vollzog sich vor dem Tempel. Ein solcher Bau ist zunächst Haus des Gottes, der hier in seinem Bild präsent ist. Die Verborgenheit und Unzugänglichkeit seines Bildes läßt sich als Ausdruck der Erfahrung des Göttlichen als *Tremendum* (R.Otto) verstehen. Die Skulpturen in den Giebeln und Metopen kündigen von seinen Taten oder dienen der Selbstdarstellung der Polis. Der Außenbau ist so auch Denkmal ihres mythischen Ursprungs und Monument ihrer Macht. Eine perfekte Entsprechung im Gehalt zwischen Innen- und Außenbau findet sich hingegen bei gotischen Kathedralen oder barocken Schlössern.

Im folgenden soll nun das, was zum Ausdruck durch den Innen- und Außenbau gesagt wurde, an einigen Beispielen näher erläutert und belegt werden.

²² Die Raumgestaltung ist erst eine Leistung der römischen Architektur.

Die Hagia Sophia in Konstantinopel ²³

Der Bau wurde 532–37 unter Kaiser Justinian I. über der alten Basilika von 330/60 und ihrem Neubau von 415 errichtet, der im Nika-Aufstand niedergebrannt war. Für die Kirche, die alle anderen an Pracht und Größe übertreffen sollte, wurden riesige Summen aufgewendet und Handwerker und Materialien aus den fernsten Gegenden des Reiches herangeholt. Die Architekten waren Anthemios von Trallos und Isidoros von Milet. Das Innere zeigt trotz der Umwandlung in eine Moschee in türkischer Zeit, der Entfernung der ursprünglichen Ausstattung und der Übertünchung von Mosaiken recht gut den originalen Zustand. Der Bau ist fast quadratisch und stellt sich als Verbindung von Basilika und Zentralbau dar. Im Innern sind die vier Hauptpfeiler mit großen Halbbogen verbunden, die im Norden und Süden über den Emporen durch Seitenwände geschlossen sind, während sich der Zentralraum im Osten und Westen in Halbzylinder mit Halbkuppeln öffnet. Die Kuppel ist dem zentralen Quadrat eingeschrieben und mit den Bögen durch Zwickel verbunden. Die Seitenwände des inneren Quadrats sind zu den Seitenschiffen hin durch hohe, zu den Emporen hin durch niedrigere Säulenarkaden geöffnet. Die Fläche der beiden Halbzylinder weitet sich in drei Konchen, kleinere Halbzylinder mit Halbkuppeln. Im Westen befindet sich über den drei Hauptportalen statt des mittleren Halbzylinders ein kurzes, tonnengewölbtes Rechteck. Die vier zentralen Pfeiler werden durch die Seitenschiffe durchbrochen und setzen sich im Außenbau fort. Seitenschiffe und Emporen sind durch Kreuz- und Tonnengewölbe gedeckt. Das Licht fällt in den zentralen Raum vorwiegend von oben ein: Kuppel und Halbkuppeln sind unten von Fenstern durchbrochen und in den beiden Wandbögen über den Emporen befinden sich zwei Galerien großer Fenster. Nur in der Apsis reichen die Fenster bis ins Erdgeschoß herab. Die Seitenschiffe werden von Fenstern in der Außenwand beleuchtet, wirken aber von der Mitte aus eher dunkel.

In der Wirkung des zentralen Innenraums dominiert die Kuppel, die über dem Raum zu schweben scheint: Die Fenster an ihrer Basis sind breiter als die Wandstücke dazwischen, so daß sie nicht

²³ Vgl. dazu Andreades (1931) und Kähler (1967). Beide Arbeiten enthalten gute Abbildungen.

aufzuruhen, sondern sich herabzusenken scheint. Das Goldmosaik und die ornamentalen Rippen der Kuppel lassen sie als zentrale Lichtquelle erscheinen. Dieser einfachen, großen, bekrönenden Form entspringen die großen Halbbögen über den Emporen und die beiden großen Halbkuppeln wie vier große Sphären, die ebenfalls Lichtquellen sind, wenn auch schwächere. Die Halbkuppeln gliedern sich nach unten in jeweils drei kleinere Halbkuppeln aus. Der Kuppelraum zerteilt sich so nach unten in einen hierarchischen Kosmos immer kleinerer Räume. Dieses Sphärensystem setzt sich dann in die zwei unteren Zonen der Emporen und Seitenschiffe fort, die durch die beiden großen, über den ganzen Raum hinlaufenden Simse mit Gittern begrenzt werden. So entsteht der Eindruck eines Sphärensystems über einem in zwei Zonen geteilten Würfel. Er ist im Gegensatz zum Goldmosaik der oberen Lichtsphäre mit Marmor in vielen Farbtönen inkrustiert. Mit dem Eindruck statischer Ruhe verbindet sich im Sphärensystem zugleich der Eindruck des Kreisenden und Schwingenden, eines inneren Lebens der Formen.

Mit Andreades kann man von einer Entmaterialisierung des Baukörpers reden.²⁴ Der Raum dominiert gegenüber dem Körperlichen, Plastischen, Massiven. Das Mauerwerk ist in der oberen Sphäre mit Goldmosaik bekleidet, wirkt also wie eine Lichtmaterie, unten mit schimmerndem Marmor. Die massiven Pfeiler verschwinden in den flachen Wänden des Seitenschiffs, sie sind nur als flache Risalite sichtbar, und die Wände sind durch Fenster und Säulenstellungen so durchbrochen, daß kein Eindruck einer massiven Wand aufkommen kann. Die Wände der beiden großen Halbzylinder sind durch die drei kleineren ausgehöhlt. Der zentrale Raum ist seitlich durch den Raum der Seitenschiffe und Emporen begrenzt, nicht durch Wände. In den Halbbögen darüber ist die Wand durch die großen Fenster lichtdurchlässig. Die kleinen Halbzylinder wirken ebenfalls wie umhüllende Räume. Der Bau hat so nichts Körperliches, sondern ist, wie Andreades sagt, in ein „immaterielles Liniengerüst aufgelöst“. Auch die Säulen sind, wie Kähler betont hat, keine plastischen Gebilde: Es sind schlanke, zylinderförmige Gebilde ohne Entasis und Verjüngung; sie scheinen nicht zu tragen, sondern wirken

²⁴ Andreades führt diese Entmaterialisierung nicht auf neuplatonische Vorstellungen zurück, sondern auf persische Vorbilder.

durch ihre enge Stellung eher wie eine Vergitterung der dahinter liegenden Räume. Die Kapitelle sind oben doppelt so breit wie der Säulenschaft, so daß dieser als Stütze zu schmal wirkt, und erscheinen als Bestandteile der Wand. Ihre Massivität ist durch das Blattornament wie durch einen Spitzenschleier verborgen.²⁵

Symbolisch ist der Innenraum der Kosmos in christlich-neuplatonischer Vorstellung: Die obere, mit Goldmosaik bedeckte Zone ist die Lichtsphäre des Himmels. Die Kuppel ist ein altes Symbol des Himmels und der Würfel Symbol der Erde. Die Zentralkuppel ist die Sphäre Gottes, von dem alles Licht ausgeht. Unter ihr sind in den vier Zwickeln Seraphim dargestellt als reine Flügelwesen. Sie bilden den obersten Chor der Engel, die Gott umkreisen und ihm von allen geschaffenen Wesen am nächsten stehen.²⁶ Nach neuplatonischer Vorstellung gliedert sich die Seinsfülle, die von Gott ausgeht, in eine hierarchische, gewissermaßen kegelartig angeordnete Folge immer weiterer Kreise aus, die ihr Licht, d.h. ihr Sein, von oben erhalten und es nach unten ausstrahlen. Diese Konzeption ist in der Hagia Sophia nicht nur symbolisch repräsentiert, sondern in einzigartiger

²⁵ Für den Eindruck, den das Innere der Kirche auf Zeitgenossen machte, haben wir in der Beschreibung des Historikers Prokop von Caesarea von etwa 555 und im Preisgedicht des Paulus Silentiarius von etwa 560 wertvolle Dokumente. Man vergleiche dazu die Zitate in Kähler (1967). Von großem Interesse sind auch die Berichte über die Liturgie, die er dort auf S.66ff zitiert. Von der Lichtfülle sagt z.B. Prokop: Die Kirche „ist über alle Maßen erfüllt von der Sonne und von der Übermacht ihres Glanzes. Man möchte wirklich sagen, daß ihr Inneres nicht von außen durch das Sonnenlicht erhellt werde, sondern daß der Glanz aus ihr selbst hervorbreche, solch eine Fülle des Lichtes ist über das heilige Haus ausgegossen“. Und von der Kuppel: „Sie scheint gar nicht auf einem festen Unterbau aufzusitzen, sondern als goldene Kugel (oder an goldener Kette) vom Himmel herabhängend den Raum zu überdecken“ (a.a.O. S.17f).

²⁶ Es ist umstritten, aus welcher Zeit diese Engelsfiguren stammen und ob es nicht Cherubim sind, die nach der Ezechiel-Vision (1,4ff) den Thron Gottes tragen. Dann würden sie vermutlich aus derselben Zeit stammen wie die Darstellung des Pantokrator in der Kuppel, die ursprünglich nur ein Kreuz enthielt, also aus dem 9. oder 10. Jahrhundert. In ihrer heutigen Gestalt stammen sie aus dem 14. Jahrhundert; die Gesichter zwischen den Flügeln wurden im 19. Jahrhundert durch Sterne verhüllt. Figürliche Mosaike kamen in der alten *Hagia Sophia* sonst wohl nur in Gestalt von Medaillons vor.

Weise zur Anschauung gebracht, d.h. i.e.S. des Wortes ausgedrückt. Die Kirche ist eine gebaute Kosmologie, und das Erstaunliche ist, daß eine so spirituelle Vorstellung sich in eine Architektur umsetzen ließ.²⁷ Diese Spiritualisierung des Baus wird — wie in der byzantinischen Malerei — durch Verzicht auf alles Körperhafte erreicht, durch die Entmaterialisierung und die Lichtfülle, und dieser Effekt nimmt nach oben hin zu.

Umgebung des Gottesdienstes in der Hagia Sophia war also der ganze Kosmos, und die Liturgie war eine symbolische Darstellung des Aufstiegs des Menschen zu Gott und der Vereinigung mit ihm. Ihr Zentrum war neben dem Altar in der Apsis der Ambo, der sich etwa in der Mitte des Kirchenschiffs befand. Hier erfährt sich der Mensch im riesigen Raum als winzig und doch auf die ungeheure Weite über ihm und auf die Mitte und den Ursprung des Kosmos, auf Gott bezogen. Nach christlich-neuplatonischer Lehre steigt der Mensch vermittelt der irdisch-sinnlichen Dinge zur Erkenntnis der himmlischen auf, indem er sie als Bilder, Symbole und Abglanz des Geistigen versteht. Licht, Feuer, Weihrauch und Musik galten als primäre Bilder des Geistigen, und im Licht der unzähligen Kerzen, im Weihrauch und Gesang, die den Kirchenraum erfüllen, erheben sich in der Meßfeier Sinn und Gemüt aus der Tiefe der irdischen Sphären zu Gott und die Gläubigen nehmen nach einer alten Vorstellung teil am Lobpreis der Engel.²⁸

Der Außenbau ist heute stark verändert. Das Atrium im Westen fehlt, nur Vorhalle und Narthex sind noch vorhanden. Die großen Pfeiler sind später nach außen verstärkt worden und stören, wie auch die Minarette, die ursprüngliche Wirkung eines hochragenden Kuppelgebirges. Die hierarchische Raumstruktur des Inneren wird

²⁷ Damit soll nicht behauptet werden, daß diese kosmologische Vorstellung gewissermaßen als Plan gedient habe. So unmittelbar ist die Entsprechung sicher nicht. Der Bau richtete sich nach den Grundmauern seines Vorgängers und wurde nur im Westen verkürzt. Die theodosianische Kirche war eine (vermutlich fünfschiffige) Basilika, die mit Kuppeln überwölbt war. Die neue Kirche läßt sich wohl teilweise auch als Abwandlung der alten verstehen. Entscheidend ist aber der Gesamteindruck, den man dabei erreicht hat.

²⁸ Chrysostomos hat die Liturgie als „pneumatisches Theater“ bezeichnet. Seitenschiffe und Emporen der *Hagia Sophia* dienten als Zuschauerraum, während sich die heilige Handlung im Mittelschiff abspielte.

aber auch im Außenbau deutlich. Auf ihn wurde jedoch in der byzantinischen Kunst sehr viel weniger Wert gelegt als auf den Innenbau. So finden sich auch am Äußeren nur wenige Elemente, die sich nicht aus der Funktion einer Umhüllung des Inneren ergeben, sondern der äußeren Wirkung dienen. Die Tendenz zur Spiritualisierung kann im Außenbau naturgemäß auch kaum zur Geltung kommen; bei der Hagia Sophia wirkt er durchaus massiv und körperhaft. Der Bau befand sich in zentraler und beherrschender Lage der Stadt, an der Kreuzung der Straßen, die zu den Toren führten, auf dem höchsten Punkt des alten Byzanz, überragte alle anderen Bauten und dokumentierte so seinen Anspruch in Verbindung mit dem nahegelegenen Kaiserpalast Mitte der Stadt und des Reichs zu sein.

Der Dom von Speyer ²⁹

Um 1030–61 wurde unter Kaiser Konrad II und Heinrich III der erste, frühsalische Bau als Grabkirche für die Salier errichtet. Der Umbau um 1080–1106 unter Heinrich IV prägt das heutige Erscheinungsbild des Doms, obwohl er 1689 durch französische Truppen niedergebrannt wurde. Der zerstörte Westbau wurde erst 1854–61 neu errichtet, allerdings in wenig überzeugender Weise. Er wirkt trotz seiner etwas protzigen Größe weniger monumental als der alte Westbau, der sich in alten Zeichnungen wie ein massives, blockhaftes Stadttor ausnimmt. Der Bau hat einen kreuzförmigen Grundriß und drei Schiffe mit Kreuzgratgewölben. Die deutlich erhöhte Vierung ist durch einen mächtigen Bogen vom Langschiff abgesetzt. Die Wände des Mittelschiffs sind hochromanisch: Den dicht stehenden massiven Pfeilern sind halbrunde Dienste vorgelegt, jedem zweiten ein Pilaster mit verstärktem Dienst, der die Gurten der Wölbung trägt. Auf die Pilaster stützen sich oben halbrunde Wandbogen, die je zwei große Fenster und zwei Bogen im Untergeschoß umfassen. Unter der Wölbung führen kleine Fenster in die außen umlaufende Zwerggalerie. (Die auffallend starken Zwischenkapitelle an den verstärkten Diensten gehören zu einem nicht ausgeführten früheren Plan der Wandgestaltung; sie lassen die Dienste als zwei aufeinanderstehende Halbsäulen erscheinen.) Die Seitenschiffe, durch große Fenster erhellt, sind weite klassisch schöne Räume. Den auch hier den Mittelschiffspfeilern vorgelegten Pilastern mit Halbsäulen stehen

²⁹ Vgl. dazu Kubach und Haas (1972).

ebensolche Vorlagen der Außenwand gegenüber. Auf die prachtvolle Krypta wollen wir hier nicht eingehen.

Der Innenbau ergibt den Eindruck eines für romanische Kirchen hellen, hochragenden aber relativ weiten, hoheitsvollen und dabei doch schlichten Raums mit klaren Proportionen. Der starke Zug in die Höhe — gewissermaßen ins Transzendente —, der sich in Cluny III oder den gotischen Kathedralen beobachten läßt, fehlt hier; die Kreuzgratgewölbe ergeben einen ruhigen, harmonischen Abschluß nach oben, der besonders auch in dem mächtigen Bogen vor der Vierung anschaulich wird. Der Raum des Mittelschiffs ist aufgrund seiner Proportionen stark auf den Chor hin orientiert. Seine Seiten werden von den Pfeilerreihen bestimmt, nicht vom Raum der Seitenschiffe, die vom Mittelschiff aus verdeckt sind. Pfeiler und Wände wirken außerordentlich fest, stark und massiv, aber nicht massig, da sie plastisch durchgliedert sind. Dienste, Pilaster und Bogen sind nicht nur aufgelegt, sondern tektonische, funktionale Gliederungen. Die Arkadenbogen und die Fenster liegen in einer hinter die Pfeiler zurückverlegte Ebene, so daß sie den Charakter von Füllwänden annehmen und die tragenden Elemente besonders hervortreten lassen. Die Struktur des Hauptraums wird ferner durch den Königschor bestimmt, den durch 13 Stufen vom Langhaus abgegrenzten, also deutlich erhöhten Raum vor der Vierung, unter dem sich die Kaisergräber befinden, gewissermaßen im Angesicht des nochmals erhöhten Chors. Königschor und Chor bilden so ein zweipoliges Sanktuarium.

Der Dom ist im Innenbau weder Abbild noch Symbol. Wie bei allen christlichen Kirchenbauten verbinden sich zwar auch hier mit dem Ganzen wie mit den einzelnen Bauteilen symbolische Bezüge, aber die sind für das Raumerleben unwesentlich; es wird vor allem durch die Raumwirkung geprägt. Goethe schreibt in einem Brief an Frau von Stein vom 25.9.1779: „Gestern ... sahen wir den Dom zu Speyer, ... dessen erste Anlage (wie die alten Kirchen zusammen) in dem wahren Gefühl der Andacht gemacht ist. Sie schließen den Menschen in den einfachen großen Formen zusammen, und in ihren hohen Gewölben kann sich doch der Geist wieder ausbreiten und aufsteigen, ohne, wie's in der großen Natur geschieht, ganz ins Unendliche überzuschweifen“. Diese Bemerkung weist darauf hin, daß Raum auch etwas Geistiges ist, daß er nicht nur Stimmungen und Gefühle erweckt, sondern als Ausdruck einer Haltung oder Gesinnung erlebt wird und auch den Betrachter in eine gewisse

geistige Verfassung bringen kann. Seiner Funktion nach ist der Dom Grabeskirche der Kaiser und damit ein Monument des Kaisertums. In seiner hoheitsvollen Kraft, der Klarheit und Einfachheit seiner Proportionen ist er Ausdruck des Kaisertums, seines Selbstverständnisses und seiner Ideale. Dieser Gehalt wird natürlich nicht von der Raumwirkung allein definiert, sondern es läßt sich nur erfassen, wenn man den Zweck des Baus kennt, also weiß, daß es sich um einen als Grabstätte der Salier besonders ausgezeichneten Kaiserdom handelt, und wenn man etwas vom deutschen Kaisertum dieser Zeit, seinen politischen Vorstellungen und Idealen weiß. Der Bau buchstabiert diese geistige Sphäre nicht, sondern er macht mit den Mitteln der Architektur etwas von ihrem Charakter deutlich. Festigkeit, Klarheit, Größe verbunden mit Schlichtheit zeigen sich im Bau. Das sind aber nicht nur expressive Eigenschaften seiner Formen, sondern auch moralische Ideale, so daß der Innenraum diese geistige Sphäre anschaulich charakterisiert. Der Gehalt des Inneren der Hagia Sophia ist reicher und großartiger, in Speyer läßt sich aber besonders eindrucksvoll erleben, wie reine Architektur ohne symbolische Bezüge und darstellende Elemente einen Gehalt auszudrücken vermag. Als Monument des Kaisertums erscheint der Dom, auf einem flachen Hügel über dem Rhein gelegen und weithin sichtbar, auch im Außenbau, auf den wir jedoch nicht näher eingehen wollen.

Die Kathedrale Notre-Dame in Reims ³⁰

Der Bau wurde von 1211 bis ca. 1300 errichtet, wirkt trotz der langen Bauzeit aber sehr einheitlich, da man sich eng an die ursprünglichen Pläne hielt. Er gilt als die ausgewogenste unter den klassischen Kathedralen der französischen Gotik. Es ist ein dreischiffiger Bau, mit dreischiffigem Querhaus, Chorumgang und Kapellenkranz. Die Wandgliederung ist die hochgotische: Rundpfeiler mit vier vorgelegten Diensten, von denen sich der vom Hauptschiff aus gesehen vordere über dem Blattkapitell zu einem Bündel erweitert, das oben in die Kreuzrippen des Gewölbes übergeht. Über den hohen Bogenarkaden läuft das Triforium (Blendarkaden) durch das ganze Kirchenschiff und drüber befinden sich riesige Fenster, die bis zur Höhe der Wölbung reichen. Man kann von zwei großen Zonen sprechen,

³⁰ Zur Kathedralarchitektur vgl. z.B. Sedlmayr (1950) und v.Simson (1968), zu Reims Reinhardt (1963).

die durch das schmale Triforium getrennt werden. Das Hauptschiff besteht aus „Baldachinen“ — im Grundriß querrechteckigen Systemen von Pfeilern und Diensten, die vier Bogen des Triforiums und ein Fenster umschließen und oben ein spitzes Kreuzrippengewölbe bilden — und Füllwänden. Der Raumeindruck wird vor allem von folgenden vier Faktoren bestimmt:

Vertikalismus und Dynamik: Das Hauptschiff wirkt schmal und sehr hoch. Die Dienste sind von unten bis oben durchgezogen und die Querrechteckform der Baldachine ergibt eine dichte und lange Reihe von vertikalen Gliedern. Die Dienste wirken wie Kraftlinien, die nach oben führen, so daß sich der Eindruck eines Strebens, einer Bewegung nach oben einstellt. Das schmale Schiff bewirkt ferner eine starke Orientierung des Raumes von West nach Ost auf den Chor hin, die ebenfalls als ein dynamischer Zug erlebt wird. Man fühlt sich aufgefordert, den Raum nach vorn zu durchschreiten. Der einzige Ruhepunkt ist unter der Vierung.

Entmaterialisierung und Überwindung der Schwere: Die tragenden Elemente sind auf die Stützen und Dienste zusammengezogen. Alles massiv Körperliche ist eliminiert. In der unteren Zone wird das Mittelschiff durch die Öffnungen zu den Seitenschiffen begrenzt, also nicht durch Wände, sondern durch Raum. Über den Arkaden löst sich die Wand in das Formengitter des Triforiums auf. Die großen Fenster bilden eine durchscheinende Begrenzung des Raums. Die Wand wird also als Raumbegrenzung ersetzt durch Räume, steinerne Gitter und leuchtendes Glas. Entsprechendes gilt für Chor und Querhaus. Das Kreuzrippengewölbe ist ästhetisch grundlegend vom Kreuzgratgewölbe verschieden. Dieses ist eine Durchdringung von Flächen, jener eine Kreuzung von dünnen Röhren oder, wie wir sagten, von Kraftlinien, welche die Flächen aufspannen wie eine Zeltplane. Die ganze Konstruktion macht den Eindruck der Überwindung der Schwerkraft, der Schwerelosigkeit, eines befreiten Aufstrebens.³¹ Es fehlt der Gegensatz von Last und Stütze, die Massivität einer Last, die eine ebensolche der Stützen erfordert. Die Spitzbögen

³¹ Sedlmayr spricht vom Eindruck des Schwebens, des Herabsenkens des Obergeschosses auf das massive Untergeschoß, aber das vermag ich nicht nachzuvollziehen. Ich sehe kein Schweben, sondern Schwerelosigkeit, kein Herabsinken, sondern ein Aufstreben.

tragen nicht wie Rundbögen, sondern ihre steil aufsteigenden Linien scheinen wie vom Druck befreit. Zudem sind sie im Untergeschoß nur von kleinen Wandstücken umgeben und über ihrer Spitze beginnt das leichte Triforium. Die Materialität des Steins wurde durch die heute verschwundene Bemalung — man denke an die *Sainte-Chapelle* in Paris — sublimiert. Man kann aber kaum von einer „linearen Konstruktion“ sprechen (Sedlmayr), da die Säulen, Dienste und Rippen durchaus plastisch sind: Es sind nicht Linien, sondern Kraftbündel, die eine dynamische, keine geometrische Konstruktion ergeben. Die am stärksten plastischen, körperlichen Elemente des Baus sind die Pfeiler im Untergeschoß. Auch bei ihnen wird aber die Massivität der Säulen durch die vorgelegten Dienste zurückgedrängt.

Formenkosmos: Körperliche Dinge haben eine Form und bestehen aus Stoffen oder Materie. Eine Kathedrale wie die von Reims bietet hingegen das Bild eines reinen Formenkosmos, in dem die Materie eliminiert ist. Es findet sich keine plastische Gestaltung von Massen, wie z.B. in der deutschen Romanik, keine Verschmelzung von aufgelegten Gliederungen mit dem Baukörper; die Gliederung und Formen verdrängen vielmehr das Körperliche. Die Tendenz dazu ist schon in der französischen Hochromanik (z.B. Cluny III) zu beobachten, wird aber erst in der Gotik voll realisiert. Das wird vor allem auch am Außenbau deutlich. Die Formen bilden dabei eine hierarchische Ordnung. Es werden nicht nur gleiche oder wechselnde Formen aneinander gereiht, sondern typisch sind die übergreifenden Formen (Sedlmayr): Ein Spitzbogenfenster umfaßt z.B. eine Rosette und zwei kleinere Spitzbogenfenster. In anderen Kathedralen finden sich noch komplexere Fensterformen. Man hat also den Eindruck, sich in einer Welt reiner Formen zu bewegen, die rational erfaßbar und in ihren Proportionen harmonisch sind. Auf die Bedeutung von Zahl und Proportion im mittelalterlichen Denken, die auf pythagoreische und platonische Gedanken zurückgeht, hat besonders v.Simson in (1968) hingewiesen. Augustinus sagt im 2. Buch von *De ordine*, an den Dingen seien ihre Formen schön, an diesen ihre Proportionen, an diesen die Zahlen, und bei ihm findet sich auch die in Neuplatonismus und Neupythagorismus wiederbelebte Idee, Gott habe die Welt durch Zahl und Maß gebildet. V.Simson weist nach, daß die Gotik — wie schon die Romanik — versuchte, diese „mathematische“ Struktur des Kosmos auch in der Architektur zu verwirklichen und sie der

musikalischen Harmonie des Universums anzunähern.³² Für die ästhetische Wirkung sind aber nicht die verschiedenen Zahlenverhältnisse entscheidend, die in der Regel nur eine Messung ergibt, sondern die Klarheit, die anschauliche Durchsichtigkeit der Proportionen. *Lichtfülle:* Gegenüber romanischen Bauten ist die Lichtfülle der gotischen Kathedralen beindruckend. In Chartres finden sich z.B. etwa 2000 qm Glasfläche. Man hat von einem „Lichtkult“ der Gotik gesprochen und von der Architektur der Kathedralen als einem „Gerüst für Fenster“. Das Licht strömt von oben aus dem Lichtgaden ein und durch die Seitenschiffe. Die obere Zone ist die der größten Helligkeit. Das Licht erzeugt durch seine Farbigkeit eine mystische Atmosphäre. Die Raumwirkung wird sehr stark vom Licht bestimmt, von seinem farbigen Charakter, den leuchtenden Fensterwänden, dem Helldunkel der Triforien und der Arkaden. Das gibt dem Innenraum den Charakter des Mystischen, der Sphäre normaler Realität Enthobenen.

Die Kathedrale ist ein Sinnbild des Himmels, nicht des ganzen Kosmos wie die byzantinische Kirche, sondern des spirituellen Reiches. Die Gotik vollzieht aber in der Architektur den Schritt von der Versinnbildlichung zur Versinnlichung, vom Symbol zur Veranschaulichung. Die Kathedrale ist so nicht nur Symbol des himmlischen Jerusalem, sondern der wiederum in ganz erstaunlicher Weise gelungene Versuch, einen spirituellen Bereich architektonisch zu verwirklichen. Dabei kann es naturgemäß nicht um eine Darstellung gehen, um die Wiedergabe von konkret-anschaulichen Vorstellungen der Himmelsstadt — etwas Stadtartiges läßt sich im Innenbau wohl auch kaum entdecken —, sondern nur um einen Ausdruck i.e.S.³³

³² Dieses Bestreben vereinte sich mit dem, die Proportionen des Salomonischen Tempels oder der Arche Noah nachzubilden, in denen man den Geheimnissen der göttlichen Proportionsgesetze des Kosmos auf die Spur zu kommen hoffte (vgl. dazu v.Simson (1968), S.328). Thierry von Chartres versuchte Maß, Zahl und Gewicht als Prinzipien der Schöpfung zu begreifen — eine metaphysische Vorform des neuzeitlich-naturwissenschaftlichen Programms, das dann Descartes entworfen hat.

³³ Sedlmayr spricht von der Kathedrale als Abbild des Himmlischen Jerusalem im Sinn der Vorstellungen, die in der französischen Dichtung am Ende des 12. und am Anfang des 13.Jahrhunderts entwickelt wurden. Er schreibt: „Dieses Bild schildert den Himmel als himmlische Architektur, als Stadt, Burg

Man hat den Gründungsbau der Gotik, den Umbau von St.Denis unter Abt Suger, als Umsetzung der neuplatonischen Ästhetik in Architektur gedeutet, die auf der Grundlage der Schriften von Dionysios Areopagita von Sugers Freund Hugo von St.Victor entwickelt wurde. Unabhängig davon, ob das tatsächlich die leitende Absicht war — in den Schriften Sugers finden sich zwar viele neuplatonische Ideen, aber keine expliziten Aussagen über die leitenden architektonischen Gestaltungsprinzipien, die über die Forderung einer möglichst großen Lichtfülle hinausgehen —, ist klar, daß eine deutliche Entsprechung zwischen dem Stil der Gotik und der neuplatonischen Philosophie besteht: Nach dieser ist die Materie das Prinzip des Mangelhaften und Schlechten. Gut ist allein das Geistige, und an den sichtbaren Dingen ist das ihre Form. Da die Dinge um so schöner sind, je größer ihre Seinsfülle ist, d.h. je näher sie in der Hierarchie des Seienden dem Ursprung, dem Einen, Guten oder Gott stehen, sind sie auch um so schöner, je klarer die Form an ihnen hervortritt und gegenüber der Materie dominiert. Urbild und Präfiguration der Welt ist der ewige Kosmos der Ideen oder Formen. Von dieser Konzeption her muß eine Architektur, die eine spirituelle Wirklichkeit vermitteln will, die Materie ganz in Formen auflösen, so wie das in der Kathedrale geschieht, eine immaterielle Realität aus Raum, Licht und Formen schaffen. Nach Hugo von St.Victor ist die Form Träger der Schönheit, mehr noch die Farbe und am meisten das Licht, wie denn die neuplatonische Philosophie eine Art von Lichtmetaphysik ist. Licht war das Sinnbild des Geistigen schlechthin, ja eigentlich schon selbst etwas Geistiges — wobei dann freilich wieder zwischen irdischem und himmlischem Licht unterschieden wurde. Licht wurde als äußerster Gegensatz zur Materie verstanden. Daher nicht nur die Entmaterialisierung, sondern die „Durchlichtung“ der Wände

oder Saal, als „Lichtgehäuse Gottes“. Dabei treten seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts die anschaulichen Elemente — ohne den Symbolsinn ganz aufzugeben — mehr und mehr hervor und werden ihrem sinnlichen Eigenwert zuliebe aufgesucht: die leuchtenden Wände aus Edelsteinen, die Durchsichtigkeit von Mauern und Toren, klar wie Kristall, die überirdische Lichtfülle, die von keiner natürlichen Quelle ausgeht, der Engelsgesang und der himmlisch süße Duft, der die Stadt erfüllt“ ((1948), S.219). Danach soll also nicht mehr eine mehr oder minder konkret vorgestellte Himmelsstadt abgebildet, sondern der Charakter des Spirituellen vermittelt werden.

(v.Simson). Diese drei Elemente — Form, Licht und Farbe — sind auch für den Raumeindruck der Kathedrale prägend. Im Vertikalismus verkörpert sich das Streben des Menschen aus dem irdischen Bereich in den geistigen, letztlich hin zu seinem Ursprung, zu Gott. Wenn man die Kathedrale betritt, fühlt man sich in eine große Bewegung nach oben hineingenommen. Diese Orientierung auf Gott drückt sich auch in der Orientierung des Raums auf den Chor aus, den Ort des Allerheiligsten. Während in der byzantinischen Kirche die Kuppel die Sphäre Gottes ist, zu der der Blick aus dem irdischen Bereich emporgeht, befindet man sich in der Kathedrale gewissermaßen schon in einem spirituellen Bereich, so daß die himmlische Sphäre auf derselben Ebene liegt. Es war die Tendenz der Gotik, den Gegensatz zwischen Welt und Transzendenz zu mildern, sie einander anzunähern, das Menschliche zu verklären und das Transzendente zu versinnlichen. Ikonologisch zeigt sich das darin, daß anstelle von Christus nun Maria als Mittlerin und Zugang zum himmlischen Bezirk tritt: Sie ist es, die jetzt am Mittelpfeiler des Hauptportals steht und deren Krönung im Tympanon dargestellt ist. Man kann also sagen: Der Innenraum der Kathedrale veranschaulicht die spirituelle Realität, auf die sich die Liturgie bezieht, in ihrer mystischen christlich-neuplatonischen Konzeption. Die konkreten Gestalten und Ereignisse der Heilsgeschichte werden vor allem durch die bildlichen Darstellungen auf den Glasfenstern präsentiert.

Auch im Außenbau der Kathedrale lassen sich jene Merkmale beobachten, die den Eindruck ihres Inneren bestimmen. Auch hier findet sich der dynamische Vertikalismus. Wie zuerst in St.Denis ist die Westfassade mit den flankierenden Türmen zu einem hochragenden Bau zusammengeschmolzen, der ursprünglich vielleicht auf den beiden Westtürmen noch hohe, spitze Fialenbekrönungen vorsah, einen großen Turm über der Vierung und je zwei flankierende Türme neben dem Nord- und dem Südportal.³⁴ Die Geschosse der Fassade scheinen sich nicht gegenseitig zu tragen, sondern hinter einander emporzuwachsen, so daß man ihre Fundamente nicht sieht. Hinter der Zone der drei Hauptportale mit ihren fünf spitzen Giebeln erheben sich vier große Fialen (Baldachine auf Streben), dahinter

³⁴ Vgl. den Rekonstruktionsversuch von E. Viollet-le-Duc in: „De la construction des édifices religieux en France II, Annales archéologiques, 184, S.324, abgedruckt in Sedlmayr (1950), S.17 und in Reinhardt (1963), Tafel 18.

liegt die Wandzone mit der großen Fensterzone, flankiert von je zwei hohen schmalen Fenstern. Sie wird bekrönt durch die Königsgalerie. Dahinter wachsen die Türme auf. Zwischen ihnen ein Giebel, der als Spitze einer verdeckten Konstruktion erscheint. Sedlmayr spricht von einem „Prinzip der überschnittenen Geschosse“, das auch im Außenbau den Eindruck der Schwerelosigkeit ergibt. Die Auflösung des Baukörpers in einen Formenkosmos ist unmittelbar deutlich: Nirgends finden sich geschlossene, massive Wände. Am körperlichsten ist wieder das Untergeschoß mit den tief eingezogenen Portalen und, der Reihe von Pfeilern an der Seite. Sie laufen im Mittelgeschoß in Fialen aus, hinter denen je zwei Streben (als Teile eines Spitzbogens) zur Hochwand des Mittelschiffs führen, die durch die großen Fenster aufgelöst ist. Die Figurenfialen umstellen den ganzen Bau der Kirche und machen aus den Strebepfeilern selbständige, turmartige Gebilde (Dehio). Der Baukern wird so durch Türme umhüllt und in seiner materiellen Geschlossenheit aufgelöst. In den Baldachinen über den Strebepfeilern stehen Engelfiguren als Wächter.

Der Außenbau läßt sich daher ebenfalls als eine spirituelle Architektur auffassen. Sie gibt den Charakter des Inneren nach außen kund. Die überragende Größe der Kathedrale ist Ausdruck der Macht des Glaubens. Die Institution der Kirche stellt sich darin als die zentrale Lebensmacht dar und verkündet ihren Herrschaftsanspruch. Der Außenbau ist übersät mit Skulpturen, die das ganze Panorama der religiösen Gestalten und Ideen wiedergeben. Er ist auch Rahmen für das in den Skulpturen ausgebreitete ikonologische Programm, das den spirituellen Charakter der Architektur zu konkreten religiösen Inhalten verdichtet. Darauf können wir hier aber nicht eingehen, obwohl das Bild der Kathedrale ohne ihre Skulptur unvollständig bleibt.

Die Wieskirche ³⁵

Diese Wallfahrtskirche wurde 1745–54 von Dominikus Zimmermann erbaut und von seinem Bruder Johann Baptist ausgemalt und stuckiert. Wir wählen sie hier erstens als Beispiel für ein Gesamtkunstwerk aus Architektur, Malerei und Plastik – wir haben ja schon auf die Rolle der Architektur als Rahmen für die anderen bildenden

³⁵ Vgl. Rupprecht (1959), S.37ff und Lamb (1964).

Künste hingewiesen — und zweitens als Beispiel für eine illusionistische Architektur.

Der Kernraum ist ein Oval mit geraden Seiten, das im Innern von Freistützen umgeben ist, die paarweise angeordnet sind, und die in Längs- und Querachse weit auseinander treten. So ist der Innenraum durch eine Art Umgang ummantelt. Der Bau wirkt wie aus einer Wandpfeilerkonstruktion mit kurzen Quertonnen über den Abseiten entstanden. Der durch die Stützen umgebene Kernraum wird am Fußboden durch eine flache Stufe begrenzt, die zum Umgang führt. Im Westen ist ein Vorraum in Gestalt eines Ellipsenfragments angeschoben, im Osten ein tiefer Chor mit zweigeschoßigem Umgang, der hinter dem Altar mit einer halbrunden Apsis schließt, die aber durch den hohen, zweigeschossigen Altaraufbau verdeckt ist. Der Chor ist durch eine gedrückte Tonne eingewölbt, der Mittelraum durch ein Muldengewölbe, das auf den Freistützen ruht.

Der Raum ist für die Betrachtung von Westen her eingerichtet. Von hier aus erfaßt man die Architektur wie das große Deckenfresko am besten. Die Kirche wirkt nicht als ein Bau, der durch Fresken und Malerei geschmückt ist. Die Architektur geht nach oben hin in Stuck und Malerei über. Man hat den Eindruck eines Ovals, das von den Stützen getragen wird und sich im großen Deckenfresko in den unendlichen Raum des Himmels öffnet. Aber auch im unteren Bereich ist alles getan, um den Eindruck fester und realkörperlicher Architektur zu vermeiden. Die Freistützen sind schmal, weder Säulen noch Pfeiler, sondern im Querschnitt beiderseits abgeschnittene Ovale, ohne Verjüngung und Schwellung. Sie scheinen nicht zu tragen, wie sich denn auch die „Last“ über den Kapitellen in Stuckdekor und ornamental schwingende Bögen auflöst. Die Bögen erscheinen wegen des wechselnden Abstands der Stützen abwechselnd als steil und flach, so daß hier kein Eindruck einer festen Reihung von Formen aufkommt. Sie neigen sich nach innen, da sie zugleich als Zwickel für das Deckenoval dienen. In der Mitte tragen sie ausgemalte Rocailleformen und wirken so mehr als Ornamentträger, denn als Glieder der Architektur. Das wird auch durch die Voluten unterstrichen, welche die verschieden gekrümmten Bogenstücke trennen. Das blendende Weiß von Stützen und Wänden gibt ihnen zudem etwas Immaterielles. Die Wände sind durch große und kleinere Fenster durchbrochen, deren Rahmen ausgekehlt sind, so daß ein glatter Übergang der Helligkeit zwischen Fenster und Wand geschaf-

fen wird. Die Fenster erscheinen als „Lichtrahmen“ (Lieb); die großen sind ähnlich geschnitten wie der Rahmen des Hochaltarbildes, die kleineren sind in eine Rocailleform eingepaßt. Sie lassen die Bogen zwischen den Stützen wie helle Tore erscheinen. Die flachen Pilaster vor der Wand, die den Freistützen entsprechen, bewirken keine plastische Erscheinung der Wand. Die Wölbungen des Umgangs sind durch Fresken und Öffnungen durchbrochen. Der Umgang wirkt wie eine immaterielle Folie hinter den Stützen. Über den „Arkaden“ folgt ein vielfach gebrochenes Stuckprofil, das durch Rocaillen überschritten wird. Darüber vermischen sich Architektur, Stuckornament und Malerei. Im Osten scheint der gemalte Sockel des Throns die reale Architektur fortzusetzen, daneben eine Balustrade aus Stuck als Fortführung der Architektur und zugleich Gegenstand des Bildes; sie wiederum geht in einen Stuckbalkon über, welcher zugleich der Architektur wie dem Bild angehört. Der gebaute Raum verwandelt sich so kontinuierlich in den Illusionsraum des Himmels, und damit öffnet er sich nicht nur nach oben in eine illusionäre Wirklichkeit, sondern hat selbst an diesem illusionären Charakter teil. Die ganze Architektur ist bildhaft, stellt eine visionäre Wirklichkeit dar. Die Verwischung der Grenzen von Realität und Bild wird auch in der Thematik des Deckenfreskos deutlich: Der leere Thron im Osten ist der Thron, auf dem Christus Gericht halten wird. Im Westen ist das Tor zur Ewigkeit noch verschlossen. Christus sitzt auf einem Regenbogen, dem Zeichen der Versöhnung Gottes mit den Menschen. Noch ist Zeit zu Reue und Umkehr. Der Blick Christi richtet sich auf die Gläubigen im Kirchenschiff. Im Bild des Gerichts fehlen die zu Richtenden: Es sind die Menschen in der Kirche selbst. Diesen Bezug des Bildes auf den Betrachter, der ihn selbst mit in die dargestellte Wirklichkeit hineinnimmt, hat B. Rupprecht in (1959) sehr gut herausgearbeitet. Damit wird umgekehrt zugleich der Bildcharakter des Freskos aufgehoben.³⁶ Der Zentralgedanke des Gerichts und der Erlösung liegt dem gesamten ikonologischen Programm der Kirche zugrunde. Ihr Zentrum ist das Gnadenbild des Gegeißelten. Das Fresko im Chor zeigt die Marterwerkzeuge, die von Engeln zu Gott emporgetragen werden,

³⁶ Man kann auch auf die Heiligenfiguren zwischen den Stützen verweisen, die, nur wenig erhöht, gewissermaßen im Publikum stehen.

und in den Fresken des Umgangs erscheinen reuige Sünder des Alten und des Neuen Testaments, in den Zwickelrocaillen Allegorien der acht Seligkeiten und der Tugenden, deren Lohn sie sind. Die Fresken im Chorumgang stellen Krankenheilungen Christi dar. Das Bildhafte der Architektur zeigt sich auch im Chor. Die Säulen sind nicht Architekturglieder, sie tragen nichts, sondern sind durch eine Art Girlanden verbunden; die Wölbung über ihnen ist von Öffnungen durchbrochen, durch die das Licht von dahinter liegenden Fenstern einfällt. Sie werden, wie Rupprecht betont, mit den Säulen des Altars, denen sie in Größe und Stellung entsprechen, zusammen gesehen. Sie wirken so als Teile der Ausstattung. Das Altarbild wird durch den breiten Rahmen der Säulen, die den Altaraufbau nach vorn begrenzen, eingefasst, so daß die realen räumlichen Verhältnisse nicht klar sichtbar sind. Auch in der Wölbung des Chors gehen Architektur und Stuckdekor in Malerei über.

Die Wies ist also ein Beispiel nicht nur für eine „malerische“, sondern für eine Illusionsarchitektur, in welcher der Bau zur Kulisse für eine malerische und plastische Inszenierung wird. Der Bau stellt nichts dar — insbesondere nicht sich selbst, wie Rupprecht meint — und er lebt auch nicht primär aus symbolischen Bezügen, sondern in ihm als Gesamtkunstwerk erscheint das Überirdische in handgreiflicher Konkretheit, das Irdische wird in eine himmlische Sphäre emporgehoben, und beides verschmilzt in einer Vision, gegen deren Sinnenfreude auch der Ernst der ikonologischen Thematik nicht aufkommt.

Der Außenbau ist sehr schlicht und dient nur der Umhüllung des Inneren. Es finden sich nur sparsame, rein ornamentale Elemente, die auf Außenwirkung berechnet sind.

5 Ausdruck in der Dichtung

5.1 Form und Gehalt

Das *genus proximum* zur Dichtung ist Literatur.¹ Umstritten ist aber, worin ihre spezifische Differenz liegt, wodurch sich ein Werk der Dichtung von anderen literarischen Werken unterscheidet, also etwa von wissenschaftlichen oder philosophischen Texten, von Predigten, Gebeten oder Briefen. R.Wellek und A.Warren haben in (1946), Kap.2 vor allem folgende Kriterien angegeben: Erstens ist in der Dichtung die sprachliche Form, insbesondere auch der sprachliche Klang, wichtiger als in anderen Arten der Literatur. Sie wird vom Autor sorgfältig gestaltet und vom Leser bewußt aufgefaßt.² Dichterische Texte sind nicht transparent wie etwa jene der Wissenschaft, bei deren Lektüre wir allein auf die Bedeutung achten. Die Sprache der Dichtung bringt zweitens den Bedeutungsreichtum der Ausdrücke der natürlichen Sprache, die Vielschichtigkeit ihres Sinns ins Spiel, während es im wissenschaftlichen (und praktischen) Sprachgebrauch auf Eindeutigkeit des Sinns ankommt. Drittens haben Werke der Dichtung primär ästhetische Zwecke. Und viertens beschreiben Werke der Dichtung nicht die reale Welt, sondern eine fiktive; ihre Aussagen sind keine Behauptungen, die im wörtlichen Sinn wahr zu sein beanspruchen, das dichterische „Ich“ bezeichnet nicht den Dichter selbst, sondern einen fiktiven Erzähler, die auftretenden Personen sind keine historischen Persönlichkeiten.

Diese vier Kriterien haben sicher einen richtigen Kern. Das dritte, das eine Verallgemeinerung der Bestimmung der Dichtung als

¹ Zur Literatur zählen nicht nur geschriebene Texte, sondern auch mündlich überlieferte Märchen, Sagen, Erzählungen und Gedichte, wir wollen uns bei unseren kursorischen Betrachtungen jedoch auf schriftlich fixierte Texte beschränken.

² Wir sprechen der Kürze wegen im folgenden meist nur vom „Leser“, nicht vom „Hörer“ oder — beim Schauspiel — vom „Zuschauer“.

„schöne Literatur“ darstellt — wir haben schon früher betont, daß Dichtung nicht immer schön ist —, besagt aber wenig, solange offen bleibt, in welchem Sinn das Wort „ästhetisch“ hier verwendet wird; wie wir im 2. Kapitel sahen, wird es ja in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Ziel der Dichtung ist jedenfalls nicht immer nur eine ansprechende Form; es kommt entscheidend auf den Inhalt an. Das vierte Kriterium gilt nicht allgemein: Nicht alle Dichtung ist Erdichtung, Fiktion. Es gibt z.B. Gedichte, die ein bestimmtes, historisches Ereignis beschreiben wie z.B. Tennyson's *Charge of the Light Brigade* und solche, in denen gedankliche Einsichten ausgedrückt werden wie z.B. Schillers *Worte des Glaubens* oder Goethes *Vermächtnis*, die also durchaus Anspruch auf wörtliche Wahrheit erheben. Die ersten beiden Kriterien reichen nun aber nicht aus, Werke der Dichtung von anderen Texten zu unterscheiden. Wellek und Warren betonen selbst, daß sie unscharf sind. Sprachklang und Bedeutungsvielfalt spielen auch außerhalb der Dichtung eine Rolle, speziell in religiösen Texten, aber z.B. auch bei absichtlich doppeldeutigen Formulierungen oder Wortspielen. Ferner ist die sprachliche Form in Gedichten sehr viel wichtiger als in Romanen, und der Reichtum an Konnotationen ist wohl in der Regel für ein lyrisches Gedicht bedeutsamer als für eine Ballade.

Einen Versuch, Dichtung von anderen Formen der Literatur über die Besonderheit ihrer Sprache abzugrenzen, stellt auch die These dar, Dichtung verwende eine emotive Sprache, also eine Sprache, in der die expressiven Bedeutungskomponenten eine beherrschende Rolle spielen.³ Die Verwendung einer emotiven Sprache ist aber weder notwendig — Fontanes Romane zeichnen sich z.B. nicht gerade durch die Kundgabe von Gefühlen des Autors aus — noch hinreichend — Texte politischer Propaganda sind oft in emotiver Sprache abgefaßt, ohne deshalb zur Dichtung zu zählen.

M.C.Beardsley unterscheidet in (1958), Kap.III zwischen dem *primären* Sinn eines Textes, dem, was er explizit sagt, und seinem *sekundären* Sinn, dem, was er suggeriert, und bestimmt dann dichterische Texte als solche, bei denen ein wesentlicher Teil der Bedeutung sekundär ist. Nun bleibt aber seine Unterscheidung zwischen primärer und sekundärer Bedeutung recht unklar. Zur sekundären Bedeu-

³ Vgl. dazu die Bemerkungen zu I.A.Richards in 2.3.

tung rechnet er z.B. sowohl die Implikation einer zeitlichen oder kausalen Folge durch eine „und,-Verbindung als auch die Konnotationen der Wörter. Beides sind aber ganz normale Phänomene, die sich auch in der Umgangssprache und nichtpoetischen Texten finden. Ferner ist ein Gutachten, das zwischen den Zeilen zu verstehen gibt, daß der Verfasser den Beurteilten als unqualifiziert ansieht, kein Werk der Dichtung.

Beardsleys Kriterium weist aber in die richtige Richtung, wenn man seinen „sekundären Sinn“ als Gehalt deutet. Man wird wohl einfach sagen müssen, daß genau jene literarischen Texte zur Dichtung zu rechnen sind, die Kunstwerke sind. Das sind aber nach unserer Bestimmung in 3.2 jene Texte, die nicht nur einen wörtlichen Sinn, einen Inhalt haben, sondern auch einen Gehalt. Es geht also in erster Linie weder um den Gegenstand (Fiktives im Gegensatz zu Realem) noch um die Art der verwendeten Sprache, sondern darum, daß in der Dichtung durch Form und Inhalt ein (bedeutsamer) Gehalt vermittelt wird, während es in der Sprache des Alltags und der Wissenschaften in der Regel nur um den Inhalt geht. Daraus erklärt sich auch die Nichttransparenz der dichterischen Sprache, von der Wellek und Warren reden, denn der Gehalt ist stärker an die Form gebunden als der Inhalt. Auch diese Abgrenzung der Dichtung ist nicht scharf — wir haben das schon in 3.2 für den Kunstbegriff im allgemeinen betont —, sie wird sich aber im folgenden doch als fruchtbar erweisen. Bevor wir das an Beispielen verdeutlichen, sind in diesem Abschnitt jedoch noch einige allgemeine Bemerkungen zum Begriff der Form zu machen, zu den Ausdrucksformen in der Sprache und zu literaturwissenschaftlichen Interpretationsmodellen.

Von *Form* spricht man in der Literaturwissenschaft, ähnlich wie in der Malerei, in einem engeren und einem weiteren Sinn⁴: Im engeren Sinn ist die Form etwa eines Gedichtes oder einer Novelle die Lautgestalt.⁵ Sie wird insbesondere durch Sprachmelodie, Rhythmus und Reim bestimmt. Da diese vor allem in der Poesie (als Dichtung in rhythmisch gebundener Sprache) eine Rolle spielen, gehen wir darauf erst im folgenden Abschnitt näher ein. Zur Form i.e.S. rechnet

⁴ Vgl. dazu auch 3.1.

⁵ Bei Schauspielen ist der Begriff der Form i.e.S. anders zu bestimmen. Vgl. dazu 3.3 und 5.4.

man ferner oft sprachliche Eigentümlichkeiten wie z.B. die Verwendung von Archaismen, Neologismen oder Provinzialismen, die Satzkonstruktion und die Sprachschicht, welcher der Text angehört (Umgangssprache, gehobene Sprache, Dialekt). Solche Stilmerkmale gehören aber nicht mehr der rein syntaktischen Ebene an; ein Neologismus ist z.B. nicht einfach eine neue Lautfolge, sondern eine neue Bezeichnung für eine Sache. Es dient der Klarheit der Unterscheidung zwischen Form i.e.S. und Form i.w.S., wenn man nur rein syntaktische Phänomene zur ersteren zählt und alle (auch) semantischen Dinge zur letzteren. Zur Form i.w.S. gehört dann z.B. auch der ironische oder distanzierte Charakter der Aussagen. Zu ihr zählt ferner die Anordnung und Gliederung der Gedanken, die Komposition und Disposition der Darstellung. Die Form i.w.S. von Goethes Gedicht *Der Bräutigam* ist danach z.B. unter anderem dadurch charakterisiert, daß das Gedicht in vier Strophen vier Bilder oder Szenen aus dem Leben des Bräutigams schildert: den Schlaf um Mitternacht, das Tagewerk, den Abend in Gesellschaft der Braut, und die Nacht nach dem Abschied von ihr. Bei Erzählungen wird man auch die Erzählform zur Form i.w.S. rechnen, auf die wir jedoch erst in 5.3 näher eingehen wollen.

Zur Form i.w.S. eines Textes kann man auch die Bilder zählen, die er verwendet. Da Bilder in der dichterischen Sprache allgemein eine große Rolle spielen, in Gedichten ebenso wie in Erzählungen und Dramen, wollen wir hier etwas näher darauf eingehen. Als *Bilder* bezeichnet man Vergleiche, Gleichnisse, Metaphern, Symbole und Allegorien. All das sind Ausdrücke oder Perioden, die einer Veranschaulichung des Gemeinten, insbesondere von Geistig-Seelischem dienen. In der Literaturtheorie heißen sie auch „rhetorische Figuren“.⁶ Vergleiche sind geschlossen, wenn sie das *tertium comparationis* angeben wie in „Achill kämpfte *tapfer* wie ein Löwe“, offen, wenn

⁶ Es gibt unzählige solche Figuren, sie sind aber nicht alle Bilder. So dienen die *Metonymie*, die Verwendung einer Bezeichnung, die das Gemeinte durch etwas damit räumlich, zeitlich oder kausal Verbundenes bestimmt (wie z.B. „Der Kreml“ statt „Die sovietische Regierung“), oder die *Synekdote*, bei der ein engerer durch einen weiteren Begriff ersetzt wird („Katze“ statt „Löwe“), das Ganze durch den Teil („Blick“ statt „Miene“) oder ein Eigenname durch eine Kennzeichnung („Der Stagirite“ statt „Aristoteles“) weniger der Veranschaulichung als der Vermeidung von Wiederholungen.

sie das nicht tun, sondern es dem Leser überlassen, den Vergleichsaspekt zu finden. So ist mit dem Satz „Achill kämpfte wie ein Löwe“ offenbar nicht gemeint, daß er mit Zähnen und Krallen kämpfte, sondern daß er tapfer und furchtlos kämpfte. Gleichnisse sind ausführlichere Vergleiche, bei denen das, womit der Gegenstand verglichen wird, nicht durch ein Wort, sondern durch eine Wortfolge, einen Satz oder eine Satzfolge angegeben wird, wie z.B. „Die Nachricht traf ihn wie ein Blitz aus heiterem Himmel“. Sie unterscheiden sich von Parabeln dadurch, daß sie immer eine Vergleichspartikel verwenden, während bei diesen das Gemeinte erst aus dem Gesagten erschlossen werden muß.

Metaphern sind z.B. die folgenden Ausdrücke⁷:

- a) Flaschenhals, Fuß des Berges, Blütezeit des Minnesangs,
- b) heiße Tränen, tiefe Gedanken, ein Gefühl *verklingt*, eine Idee *taucht auf*, eine Beleidigung läßt jemand *kalt*, süße Melodie,
- c) der *Gesang* des Windes, *Abend* des Lebens.

Die Ausdrücke unter (a) sind „tote Metaphern“, wir denken beim Wort „Flaschenhals“ nicht an den Hals eines Menschen, beim „Fuß des Berges“ nicht an einen Fuß, bei „Blütezeit der Dichtung“ nicht an Blüten. Sie sind zu festen Bezeichnungen geworden. Ausdrücke wie jene unter (b) haben wir bereits öfter besprochen und betont, daß hier keine Übertragung des Sinns vorliegt, sondern daß diese Anwendungen durch das originale Bedeutungsspektrum der Wörter abgedeckt sind. Wir bezeichnen sie daher hier als *unechte Metaphern*. Sie sind uns ohne weiteres verständlich und ihre Anwendung erscheint uns durchaus normal. Wenn gesagt wird, jemand vergieße heiße Tränen, so ist klar, daß seine Tränen nicht eine ungewöhnlich hohe Temperatur haben, sondern einer tiefen (auch das eine unechte Metapher) Trauer oder Erregung entspringen. „Heiß“ sind eben nicht nur Dinge mit hoher Temperatur, sondern auch Herzen, Rhythmen, Gefühle, Schwüre etc. — all das, was uns „heiß“ macht, d.h. erregt, bewegt, bedrängt oder was aus Erregung, Bewegung und Bedrängnis hervorgeht. Diese emotive Konnotation ist originärer Teil der Wortbedeutung. Von einer „Übertragung“ kann man nur aus dem Blickwinkel einer schon verengten lexikalischen

⁷ Oft verwendet man die Bezeichnung „Metapher“ auch als Oberbegriff für Metapher i.e.S., Metonymie und Synekdoche.

Wortbedeutung reden. Als *echte Metaphern* bezeichnen wir dagegen jene unter (c), Verbindungen, bei denen das Bedeutungsspektrum der verbundenen Wörter sich gewissermaßen nur berührt. Abend ist zunächst das Ende des Tages. Das Wort enthält zwar auch das Bedeutungsmerkmal ‚Ende‘, aber man kann sicher nicht alle Enden von etwas (wie z.B. das Ende eines Seiles) als „Abend“ bezeichnen. Die Verbindung „Abend des Lebens“ stellt einen Zusammenhang zwischen Tag und Leben her, der sich nicht von selbst versteht, und läßt damit das Ende des Lebens in einer gewissen Beleuchtung erscheinen, als Zeit der Ruhe, der Dämmerung, des nahenden Dunkels. Bezeichnet man das Geräusch des Windes als „Gesang“, so stellt man es damit als Aktion dar und als melodisch, charakterisiert es also in einer ungewöhnlichen Weise. Die Leistung einer echten Metapher besteht darin, einen Gegenstand nicht nur zu beschreiben, sondern ihn in neuem Licht erscheinen zu lassen.

Über die Natur der Metaphern gibt es mehrere Theorien. Nach Aristoteles sind sie „versteckte Vergleiche“. Statt vom „Gesang des Windes“ zu reden, kann man danach vom Brausen des Windes sprechen, das wie Gesang klingt. Metaphern unterscheiden sich jedoch von Vergleichen dadurch, daß sie an die Stelle einer Ähnlichkeit eine Identität oder eine direkte Zuschreibung setzen. Damit wird die Suggestionskraft wesentlich erhöht.⁸ Ferner paßt die These nicht auf alle Metaphern: Der Abend des Lebens ist kein Ende des Lebens, das wie ein Abend ist oder erlebt wird. Nach einer anderen verbreiteten These ist eine Metapher eine Ausweitung des Wortgebrauchs, die durch seinen bisherigen Sinn oder Gebrauch nicht abgedeckt ist. Es bleibt dann aber offen, wieso Metaphern verständlich sind, andere Ausweitungen aber nicht wie z.B. „Der Abend des Seiles“. Echte Metaphern sind ferner zwar oft ungewöhnliche Verbindungen, können aber doch weiter verbreitet sein, wie z.B. die Rede vom „Abend des Lebens“.⁹ Nach einer dritten, emotivistischen Deutung charakte-

⁸ Gegen die Auffassung von Metaphern als Vergleiche hat sich schon Emanuele Tesauro in seiner Poetik *Cannochiale Aristotelico* (1654) gewandt; für ihn sind sie „magische“ Identifikationen, für G.Vico „kleine Mythen“.

⁹ W.Kayser sieht in (1948), S.125 die Metapher als Mittel an, den Bedeutungsraum der Wörter zu erweitern. In seinem Beispiel „Meer des Lebens“ (das er zuvor freilich als verkürzten Vergleich bezeichnet hat) wird aber das Wort „Meer“ nicht in seiner Bedeutung erweitert, sondern das menschliche Leben

risiert eine Metapher den Gegenstand emotional. Das paßt vielleicht auf „heiße Tränen“, aber schlecht auf „Abend des Lebens“, denn das Wort „Abend“ hat hier auch eine deskriptive Funktion. Richtig ist aber, daß echte Metaphern im Dienst erlebnismäßiger Veranschaulichung stehen. Nach einer vierten These endlich sind (echte) Metaphern *Oxymora*, d.h. Verbindungen von Gegensätzen wie in den Ausdrücken „beredtes Schweigen“, „totes Leben“, „Der Mensch ist ein Wolf“. Das paßt jedoch offenbar nur auf spezielle Fälle. Metaphern sind zwar Verbindungen zwischen Wörtern, die ihrer (meist recht eng begrenzten) lexikalischen Zentralbedeutung nach nicht zueinander passen — daher kommen sie z.B. auch in der wissenschaftlichen Sprache nicht vor, die sich an diesen Kernbedeutungen orientiert und auf Klarheit und Eindeutigkeit abzielt —, aber eine solche Diskrepanz ist nicht immer ein Gegensatz.¹⁰

Die Grenzen zwischen den drei genannten Typen von Metaphern sind nicht scharf. Der Ausdruck: „Die Blütezeit der Dichtung“ ließe sich auch als unechte Metapher ansehen, da „Blüte“ auch den allgemeinen Sinn der Entfaltung hat, und er entspricht in etwa auch dem Ausdruck „Abend des Lebens“. Der Unterschied besteht darin, daß man beim üblich gewordenen Wort „Blütezeit“ nicht mehr an „Blüte“ denkt, so daß „Blütezeit des Minnesangs“ praktisch synonym ist mit „Zeit der höchsten Entfaltung des Minnesangs“. Bei echten Metaphern wird hingegen das metaphorisch gebrauchte Wort auch in seinem üblichen Sinn aufgefaßt, und der Effekt der Verbindung beruht gerade darauf, daß ein sinnliches Bild an die Stelle einer begrifflichen Charakterisierung oder eines bloßen Vergleichs tritt. Der Satz „Der Mensch ist ein Wolf“ ruft die Vorstellung eines Wolfes wach, er besagt mehr als der Satz „Der Mensch ist (brutal, gewalttätig, hinterlistig) *wie* ein Wolf“; die Verbindung ergibt durch die Gleichsetzung den Eindruck des Unheimlichen, den ein bloßer Vergleich nicht hervorruft.

Die wichtige Rolle von Bildern in der Sprache der Dichtung weist noch einmal auf den Unterschied zu anderen Formen der Literatur hin, den wir oben schon hervorgehoben haben: Dichtung

wird (im Blick auf seine unsichtbaren Grenzen, seine Gefahren etc.) als Meer gesehen.

¹⁰ Für Theorien der Metapher vgl. z.B. Beardsley (1958), §10, Black (1951), Henle (1958), S.173–95 und Goodman (1968), II, 5–8.

beschreibt Dinge und Ereignisse nicht sachlich-begrifflich, sondern anschaulich-erlebnismäßig. Das Wort „anschaulich“ ist dabei freilich in einem weiteren Sinn zu verstehen als im Fall der Malerei: Es geht nicht nur um Sichtbares, Hörbares oder Greifbares, sondern es werden z.B. Gefühle, Zielsetzungen und Schicksale geschildert. Das geschieht aber so, daß der Leser nicht nur Informationen erhält, sondern zum Miterlebenden wird. Daher ist auch weniger objektive Klarheit Ziel dichterischer Schilderung als Lebendigkeit.

Was nun die Ausdrucksformen in der Dichtung angeht¹¹, so ist zunächst die Darstellung unproblematisch. Sprachliche Darstellung ist nichts anderes als Beschreibung. Der *Inhalt* eines literarischen Werks ist also das, was beschrieben wird – Ereignisse oder Zustände, Dinge und Personen, Handlungen, Gefühle, Ziele und Gedanken der auftretenden Personen –, all das, worüber explizit geredet wird und was eine ausführliche Inhaltsangabe aufzählen würde. Daneben gibt es symbolische und allegorische Bedeutungen. Der symbolische Sinn eines Textes kann durch einzelne Dinge oder Vorgänge vermittelt werden, von denen die Rede ist. So sind z.B. die Rosen, von denen Dietmar von Eist in seinem Gedicht *Uf der linden obene* spricht:

... ich sah die rosebluomen stan:

die manent mich der gedanke vil, die ich hin zeiner frouwen han,
einerseits einfach die Blumen, die an jenem Platz standen, wo der Sprecher sich mit der geliebten Frau taf, zugleich aber auch Symbole der liebenden Vereinigung.¹² Und in H.v.Kleists *Michael Kohlhaas* ist der Zustand der leitmotivisch erscheinenden Rappen ein Symbol für den Zustand der Rechtsordnung. Ein symbolischer oder allegorischer Sinn kann sich aber auch mit der ganzen Handlung einer Erzählung oder dem Bildgefüge eines Gedichts verbinden, wie z.B. in C.F.Meyers Gedicht *Spätboot*.¹³ Moralisch-allegorische Bezüge waren vor allem im Mittelalter und im Humanismus beliebt. Petrarca gab zu seinem *Carmen Bucolicum* Erläuterungen und sagte: „Die Natur dieser Dichtungsgattung ist derart, daß ihr verborgener Sinn vielleicht

¹¹ Vgl. dazu auch 1.2.

¹² Vgl. dazu die Interpretation dieses Gedichts von H.de Boor in v.Wiese (1970) I, S.30ff.

¹³ Vgl. dazu die Interpretation von E.Staiger in (1955).

erraten, aber, wenn der Verfasser nicht seine eigenen Erklärungen gibt, nimmer mehr verstanden werden kann“.¹⁴ Uns erscheint freilich eine Dichtung, die der Erläuterung durch den Autor bedarf und deren allegorischer Sinn nicht aufgrund von (den Zeitgenossen) allgemein bekannten allegorischen oder symbolischen Motiven deutlich ist, nicht als adäquater Ausdruck des intendierten Sinns. Auch Anspielungen finden sich häufig in der Dichtung. Ein Beispiel sind Schlüsselromane oder die Schäferdichtung, in der schon in der Antike — z.B. in Vergils *Eklogen* — in mehr oder minder verschleierter Weise auf zeitgenössische Personen oder Ereignisse Bezug genommen wurde.

Am schwierigsten ist wieder der *Gehalt* zu bestimmen, der aber auch in den Werken der Dichtung den zentralen Sinn ausmacht. Das Entscheidende an Goethes Gedicht *Wanderers Nachtlied* („Über allen Gipfeln ist Ruh’, ...“), das, was seinen Rang ausmacht, liegt nicht allein in seiner Form und seinem Inhalt. Die Form i.e.S. erfaßt auch jemand, der der deutschen Sprache nicht mächtig ist, und den Inhalt kann man ihm in seiner Sprache mitteilen, ohne daß ihm dadurch klar würde, wie das Gedicht uns das geschilderte Geschehen erleben läßt.¹⁵ In Erzählungen, bei denen die sprachliche Form nicht das gleiche Gewicht hat wie der Inhalt, geht es meist um ein fiktives Geschehen. Was sollte aber eine bloß fiktive Geschichte für ein Interesse haben, wenn durch sie nicht ein Licht auf das reale Leben fiele? Da nur von Fiktivem die Rede ist, kann diese „Aussage“ nicht zum Inhalt selbst gehören. Der zentrale Sinn einer Fabel liegt nicht in den geschilderten Ereignissen, sondern in der Moral für das menschliche Leben, jener der Parabeln Jesu vom Gottesreich nicht auf der Ebene fiktiver Begebenheiten, sondern in der „Aussage“ über eine religiöse Wirklichkeit. Der Dichter sagt nicht nur etwas in „poetischer“ (bildhafter, emotiv gefärbter oder rhythmischer) Sprache, was man — wenngleich weniger „schön“ — auch anders sagen könnte. Er sagt zwar etwas, im Gegensatz zum alltäglichen oder wissenschaftlichen Sprachgebrauch ist das Gesagte (der Inhalt) aber

¹⁴ Zitiert in Kayser (1948), S.37.

¹⁵ W.Dilthey schreibt in (1913), Bd.8,S.92: „Die Poesie will sonach nicht Wirklichkeit erkennen wie die Wissenschaft, sondern die Bedeutsamkeit des Geschehnisses, der Menschen und Dinge sehen lassen, die in den Lebensbezügen liegt“.

nicht das Ziel, sondern nur Mittel zum eigentlichen Ausdruckszweck: Der Gehalt wird nicht ausgesagt, sondern durch die Aussagen, ihre Form wie ihren Inhalt, vermittelt; er wird präsentiert, nicht beschrieben. Daher spielt die Form in der Dichtung auch eine weit wichtigere Rolle als z.B. in der wissenschaftlichen Literatur. Der Gehalt von Goethes Gedicht wird wesentlich auch durch die Form bestimmt, z.B. durch den ruhigen Rhythmus, die Pause hinter „ist Ruh“, in der das Sprechen selbst zur Ruhe kommt, das Beziehungsgefüge, das durch die Reime hergestellt wird.¹⁶

Paul Böckmann schreibt: „Der Dichter spricht nicht primär von Gedanken und Überzeugungen, von philosophischen und religiösen Systemen, sondern stellt menschliches Leben dar, indem er es im Vers, in der Szene, im Vorgang vergegenwärtigt. Diese Nähe zum gelebten Leben zeichnet ihn aus; und immer erwarten wir auch in der geistigen Kunst etwas von der Unmittelbarkeit des konkreten Erfahrens, die der Darstellung ihr Recht gibt. Indem wir uns einem Gedicht überlassen, vom dramatischen oder epischen Vorgang berührt werden, fügen sich die Einzeleindrücke zu einem bedeutsamen Bilde zusammen, das sprechend wird für die Zusammenhänge, auf die es dem Dichter ankommt. Wir stehen nicht — wie im Alltag — einer ebenso gewohnten wie vieldeutig-ungreifbaren Welt gegenüber, sondern sehen unsere Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Vorgänge gerichtet, die durch ihre Auswahl und Aufeinanderfolge, durch Beleuchtung und Spiegelung auf bedeutsam-sinnvolle Weise sich zusammenfügen und eine eigene Einheit gewinnen. Die Darstellung selbst also wird sprechend für die vom Dichter empfundenen Zusammenhänge des Daseins und zeugt von den Lebenszügen, die ihm wesentlich wurden. Eben dadurch wird jene eigentümliche Wechselbeziehung zwischen Form und Gehalt wirksam, die davon zeugt, daß die

¹⁶ Im Blick auf die Bedeutung der Form i.e.S. für den Gehalt erscheint Goethes Äußerung in *Dichtung und Wahrheit* (XXIV) zumindest überzogen: „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was von einem Dichter übrig bleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird. Dann bleibt der reine, vollkommene Gehalt, den uns ein blendendes Äußeres oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiß, und, wenn er gegenwärtig ist, verdeckt“. Was würde von Goethes Gedicht bleiben, wenn man es in Prosa übersetzte?

Dichtung mit all ihren Gestaltungsmitteln sich nur darum bemühen kann, menschliches Fühlen, Handeln und Verhalten so zu vergegenwärtigen, daß die dem Dichter wesentlichen Züge des Menschlichen greifbar werden; und umgekehrt können die bestimmenden Gehalte mit ihrer besonderen Deutung des Daseins erst durch die konkrete Darstellung faßbar werden und auch dem Dichter nicht anders als im gestaltenden Wort zur Verfügung stehen. Wohl kann ein Dichter sich nebenher noch Gedanken über seine Lebensanschauung machen oder die dichterische Darstellung selbst in eine überschauende Bewußtheit einmünden lassen, entscheidend gültig ist letztlich doch nur die in die Gestaltung eingegangene Bedeutsamkeit, die Sinnbildsprache der Dichtung selbst, die mehr gibt als jede Einzelaussage“.¹⁷

Die Frage, welche Aufgaben eine Interpretation hat und welche Themen sie behandeln soll, ist in der Literaturwissenschaft noch stärker umstritten als in der Kunstwissenschaft. Es ist viel von einem Pluralismus der Interpretationsmethoden die Rede, bei näherem Zusehen handelt es sich dabei aber vorwiegend um verschiedene Betrachtungsweisen von Literatur. Da gibt es etwa die geistesgeschichtliche Richtung, die Werke der Dichtung als Symptome oder als Spiegel der geistigen Strömungen ihrer Zeit betrachtet, soziologische und marxistische Richtungen, die in ihnen das Produkt der gesellschaftlichen bzw. ökonomischen Verhältnisse sieht, die biographische Richtung, die in ihnen Aufschlüsse über Leben, Erfahrungen und Ansichten des Autors sucht bzw. sie von daher erklären will, sowie formalistische, gattungs- und stilgeschichtliche Untersuchungen. Der Streit zwischen ihnen ist aber weithin gegenstandslos, da man Werke der Literatur natürlich unter einer Vielzahl von Aspekten betrachten kann. Die genannten Themen können nun zwar auch für die Interpretation der Werke relevant sein, sie gehören aber nicht zur primären Thematik der Literaturkritik in dem in 3.5 angegebenen Sinn. Insofern ist auch die Forderung nach einer neuen „synthetischen“ Interpretationsmethode verfehlt¹⁸, wichtig ist nur eine umsichtige Interpretation, die möglichst alle für das Verständnis des einzelnen Kunstwerks relevanten Aspekte berücksichtigt. Unter den „Interpretations-

¹⁷ P.Böckmann (1949), S.18.

¹⁸ Vgl. die Vorschläge von J.Hermand in (1968).

methoden“ taucht auch die „werkimmanente Interpretation“ auf, d.h. das, was wir hier schlicht „Interpretation“ nennen. Manchmal wird freilich unter einer „werkimmanenten“ Interpretation eine ahistorische Betrachtung verstanden, die grundsätzlich vom geschichtlichen Hintergrund und Umfeld des Werkes absieht. In unserem Sinn berücksichtigt hingegen eine (werkimmanente) Interpretation die Resultate historischer und vergleichender Untersuchungen immer dann — aber auch nur dann —, wenn sie für die Bestimmung der Sinnkomponenten des Werkes relevant sind. Bei der Interpretation einer Dichtung als Teil der Kritik geht es um die Erhellung ihres spezifischen Sinns, um das, was sie selbst ausdrückt, aber das läßt sich wie im Fall der bildenden Kunst eben oft nicht ohne historisch Kenntnisse einsehen. Weder Interpretation noch Kritik insgesamt bildet im übrigen die einzige Aufgabe der Literaturwissenschaft.¹⁹ Als Literaturgeschichte hat sie unter anderem die einzelnen Werke in historische Entwicklungsreihen einzuordnen, sie nach Gattung und Stil zu klassifizieren, Abhängigkeiten von und Wirkungen auf andere Werke zu untersuchen, das kulturelle Umfeld auszuleuchten, in dem sie entstanden sind, ihren Ort im Gesamtwerk des Autors zu bestimmen usf. Es hat aber wenig Sinn, all das unter den Titel „Interpretation“ zu stellen.

Das, was in 3.5 allgemein zur Kritik und insbesondere zur Interpretation gesagt wurde, läßt sich direkt auf die Dichtung übertragen. Insbesondere geht es bei der Interpretation vor allem um den Gehalt: „Wir wollen begreifen, was uns ergreift“ sagt E.Staiger. Die allgemeinen Unterscheidungen aus 3.5 reichen natürlich für die Literaturwissenschaft nicht aus und sind durch jene zu ergänzen, die sie zur Analyse von Texten entwickelt hat. Maßstäbe für Interpretationen liefern aber vor allem gute Einzelinterpretationen, die auch im Feld der Dichtung in wesentlich größerer Zahl vorliegen als gute Traktate über das Interpretieren. Zudem lassen sich angesichts der großen Verschiedenheiten der drei Hauptgattungen Poesie, Erzählung und Drama nur verhältnismäßig dürftige generelle Aussagen über die Interpretationen von Werken der Dichtung machen.

¹⁹ Schon Dionysios Thrax hat die Kritik als den edelsten Teil der „Grammatik“ der Literaturwissenschaft bezeichnet, daneben führt er aber eine Reihe anderer wichtiger Themen an.

Daß Interpretation eine Kunst ist, die sich schlecht auf Regeln bringen läßt, zeigt das Modell der *explication française*.²⁰ Dort wird der Vorgang der Texterklärung in folgende Schritte zerlegt: 1. Die *kontextuelle* Erklärung, d.h. die Untersuchung des Zusammenhangs, in dem der Text steht, sei es als Teil eines Werkes, sei es als Teil des Gesamtwerkes des Autors oder als Exemplar einer literarischen Gattung. 2. Die *materielle* Erklärung seines sprachlichen Sinns. 3. Die *historische* Erklärung aus Quellen, seien sie literarischer oder außerliterarischer Art. 4. Die *formale* oder strukturelle Erklärung, d.h. die formale Analyse. 5. Die *stilistische* Erklärung, die als Kern der Texterklärung angesehen wird, wobei freilich weitgehend offen bleibt, was Stil sein soll.²¹ Als 6. Punkt wird die *Kritik* erwähnt, die aber weniger als Bewertung verstanden wird — die ahistorisch sei —, sondern als Angabe von Argumenten für die stilistische Analyse.

Diese Schritte, die vor allem an Beispielen erläutert werden, sind sicher wichtig, aber es fehlen andere, ebenso wichtige Themen, insbesondere die Bestimmung des Gehalts, der freilich in der positivistischen Richtung, der diese Methode entstammt, nicht anerkannt wird. Vor allem fehlt aber eine Klärung der Begriffe (wie z.B. Stil und Form) und eine theoretische Grundlage für dieses Modell. Es ist allerdings als Anleitung zur Textinterpretation für Schüler und Studenten entwickelt worden, verfolgt also eher praktische als theoretische Ziele. Die Diskussion der Beispiele macht jedoch die Grenzen solcher Interpretationsschemata deutlich.

5.2 Gedichte

Bei Gedichten, also Werken in rhythmisch gebundener Form, spielt die Form i.e.S., d.h. der Sprachklang naturgemäß eine große Rolle. Hier besonders ist die dichterische Sprache nichttransparent im Sinn von Wellek und Warren, und der Gehalt ist so eng an die Form i.e.S. gebunden, daß er schon durch geringfügige Änderungen tangiert wird. Der Sprachklang ergibt sich aus den Lauten der Wörter und ihren Beziehungen, die insbesondere durch Assonanzen (also den

²⁰ Vgl. dazu z.B. H.Hatzfeld (1957).

²¹ Die Ansichten darüber, was Stil sei, divergieren in der Literaturwissenschaft so stark, daß sich B.Gray in (1969) veranlaßt sah, den gordischen Knoten mit der These zu durchschlagen, so etwas wie Stil gäbe es gar nicht.

Gleichklang von Vokalen) und Alliterationen (die Gleichheit von Anfangslauten) hergestellt werden, ferner aus der Sprachmelodie (den relativen Tonhöhen und -längen), aus Rhythmus und Reimen. All diese Komponenten können zum Sinn beitragen. Wir haben schon in 1.2 von der Fusion von Klang und Sinn gesprochen. In der 2. Zeile von *Wanders Nachtlied* vermittelt z.B. auch das betonte, ausklingende, tiefe *u* im Wort „Ruh“ die Ruhe, von der die Rede ist. Die Sprachmelodie, bei der sich im Gegensatz zur Musik die Tonhöhen nicht durch feste Intervalle bewegen,¹ hängt von der Betonung der Wörter ab und bestimmt über sie den Sinn des Gesagten. Sie charakterisiert ferner durch ihr Absinken oder Ansteigen am Ende das Gesagte als Feststellung oder Frage. Der Rhythmus wird im Deutschen nicht durch Längen und Kürzen bestimmt, die den Silben der Wörter selbst zukommen, sondern durch Hebungen und Senkungen. Hebungen sind aber Betonungen, die den Sinn der Sätze mit bestimmen.² So ergibt sich der Rhythmus eines guten Gedichts einfach aus der sinngemäßen Betonung. Die Satzgrenzen überschneiden oft die Grenzen der Verse, ja z.T. auch der Strophen eines Gedichts. Der Inhalt erfordert dann einen engeren Zusammenschluß, so daß der Rhythmus das metrische Schema überspielen kann. Endlich haben auch Reime eine semantische Funktion, die jener von Assonanzen und Alliterationen entspricht: Die klanglichen Verbindungen, die sie herstellen, schaffen auch ein inhaltliches Beziehungsgefüge, wie z.B. in C.Brentanos *Abendständchen*, auf das wir unten eingehen. Die Reimstruktur und Strophenform eines Sonetts unterstützt den Gedankengang, wie wir an einem Gedicht von Paul Fleming sehen werden.

Der Sprachklang kann jedoch nur dann zum Sinn eines Gedichts beitragen, wenn es aus sinnvollen Aussagen besteht. Hat es keinen Inhalt, so bleibt auch die Form sinnlos; ihre expressiven Qualitäten allein ergeben noch keine Bedeutung. Wir haben schon in 3.1 gesehen, daß der Ausdruckswert von Lauten und Lautfolgen nur vage ist. Lautmalerei spielt keine große Rolle und ihr Effekt hängt auch von der Bedeutung ab. In der Zeile von Tennyson „the murmuring of innumerable bees“ wird das friedliche Summen der Bienen wieder-

¹ Anders verhält es sich natürlich beim gesungenen Vortrag von Dichtungen (mit oder ohne instrumentaler Begleitung), wie er im Mittelalter und in der Antike üblich war.

² Vgl. dazu auch die Bemerkungen in 3.1.

gegeben, aber dieser Effekt wird sofort zerstört, wie J.C.Ransom betont hat, wenn man das Wort „murmuring“ durch das lautlich ähnliche „murdering“ ersetzt. Hugo Balls *Karawane* ist keine lautmale-rische Wiedergabe des Zuges und Lagerns der Karawane, keine dichterische Programmmusik, sondern ein mehr oder weniger amüsan-ter Unsinn, der nur zeigt, was in der Dichtung nicht möglich ist. Weniger extrem ist das *Exquisite Sonnet* von J.C.Squire. Das erste Quartett lautet:

*No purple mars the chalice; not a bird
Shrills o'er the solemn silence of thy fame.
No echo of the mist that knows no name
Dims the fierce darkness of the odorous word.*

Im Gegensatz zur *Karawane* besteht es aus sinnvollen Wörtern und wohlgeformten Sätzen, so daß jedenfalls der Rhythmus klar ist. Die Sätze ergeben aber keinen Sinn. „How can one 'dim the dar-kness', however fierce it may be?“, fragt C.S.Brown, der dieses Gedicht in (1948), S.12f zitiert. Es werden nur Assoziationen evo-ziert — selbst durch die negativen Aussagen („no purple“, „not a bird“, „no echo“) —, die sich aber nicht zu gegenständlichen Vorstellungen vereinen lassen: „Purpur“ hat die positiven Assoziatio-nen des Prächtigen, Reichen, hier wird aber impliziert, daß Purpur den Kelch beflecken oder verderben würde; der Ruhm ist schwei-gend, ein Nebel kann ein Echo haben. Das Sonett ist eine witzige und treffende Parodie einer recht verbreiteten Art des Dichtens, das auf gegenständliche Klarheit verzichtet und in Assoziationen schwelgt. Wie Brown betont, produziert auch eine solche *poesie pure* nur „more or less interesting stunts rather than poems“. Die *poesie pure* strebte eine „souveräne“ Literatur an, die auf Inhalte verzichtet. Sie will nach Francis Ponge gegen die Wörter (als Träger eines festen Sinns) ansprechen und den Sinn der Sprache durch phonetische, syntaktische und semantische Deformation destruieren. Im Manifest der Futuristen von Tommaso Marinetti heißt es: „Wir müssen darauf verzichten verstanden zu werden“, und Stéphane Mallarmé zog die letzte Konsequenz in seinem Ideal eines „schweigenden Gedichts aus lauter Weiß“. ³

³ Vgl. dazu W.Höllerer (1965).

Wir wollen nun an einigen Beispielen zeigen, daß der Gehalt tatsächlich den Sinnkern eines Gedichts bildet und wie er vermittelt wird. Da unsere kurzen Bemerkungen zu den einzelnen Werken keine eingehenderen Interpretationen darstellen, wird meist auf solche verwiesen. Zum leichteren Vergleich durch den Leser sind sie vorwiegend der ausgezeichneten Sammlung „Die deutsche Lyrik“ (1970) von Benno von Wiese entnommen.

Johann Wolfgang von Goethe: Mailed 4

<i>Wie herrlich leuchtet Mir die Natur! Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur!</i>	<i>Du segnest herrlich Das frische Feld, Im Blütendampfe Die volle Welt.</i>
<i>Es dringen Blüten Aus jedem Zweig Und tausend Stimmen Aus dem Gesträuch</i>	<i>O Mädchen, Mädchen, Wie lieb ich dich! Wie blickt dein Auge! Wie liebst du mich!</i>
<i>Und Freud und Wonne Aus jeder Brust. O Erd, o Sonne! O Glück, o Lust!</i>	<i>So liebt die Lerche Gesang und Luft, Und Morgenblumen Den Himmelsduft,</i>
<i>O Lieb, o Liebe! So golden schön, Wie Morgenwolken Auf jenen Höhn!</i>	<i>Wie ich dich liebe Mit warmem Blut, Die du mir Jugend Und Freud und Mut</i>
<i>Zu neuen Liedern Und Tänzen gibst. Sei ewig glücklich Wie du mich liebst!</i>	

Das Lied stammt aus der Straßburger Zeit. Den biographischen Hintergrund bildet das Glück, das Goethe im Sesenheimer Kreis fand und seine Liebe zu Friederike Brion; er berichtet davon in *Dichtung und Wahrheit*. Die Kenntnis dieses Hintergrundes ist aber für

⁴ Vgl. dazu Kayser (1948), S.164f.

das Verständnis des Gedichts nicht entscheidend, denn es ist Ausdruck eines allgemeinen Pathos im Sinne Hegels. Nach Theodor Storm sind die inhaltlichen Elemente der Poesie Bilder, Gefühle und Gedanken. Mit „Bildern“ sind dabei nicht Vergleiche, Metaphern oder Gleichnisse gemeint, sondern die Inhalte, die uns ein Gedicht anschaulich und lebendig vor Augen stellt. Diese drei Elemente sind in verschiedenen Typen von Gedichten unterschiedlich akzentuiert. In unserem Lied treten Bilder und Gedanken ganz hinter den Ausdruck des Gefühls zurück. Es gliedert sich in neun vierzeilige Strophen, wobei aber die Sätze auch über die Strophengrenzen hinweggehen und der beschwingte und begeisterte Rhythmus die metrischen Grenzen überspielt. Die Pausen liegen manchmal nicht am Ende, sondern im Innern der Strophen (so nach III.2 und IX.2). Drei Teile lassen sich unterscheiden, von denen jeder mit einem Ausruf beginnt, an den sich eine Aussage anschließt. Der erste Teil (bis III.2) ist ein Preis der Natur an einem Maimorgen. Das Leuchten, Glänzen und Lachen der Natur spiegelt die Lebensfreude des Sprechers. Das Bild der Naturszene, das in II.1 bis III.2 gegeben wird, bleibt ganz unspezifisch, ebenso wie seine Fortsetzung in dem Vergleich IV.1–4 und in V. Der zweite Teil (bis V), vorbereitet in den ersten beiden Zeilen der dritten Strophe, die von der Natur zum Bereich des Gefühls überleiten, beginnt wieder mit einem Ausruf „bedeutsamer Namen“ (Kayser), die durch ihre Konnotationen Ideen hervorrufen ohne Aussagen zu machen. Novalis sagt einmal, in der Poesie müsse jedes Wort ein Wort der Beschwörung sein. So beschwören diese Worte hier ganze Bedeutungswelten. Am Ende, in der 5. Strophe erscheint noch einmal ein Bild der gegenständlichen Welt, freilich nur in der Aussage über die Wirkung der Liebe in der Natur. Der dritte Teil beginnt dann mit einem Anruf an das geliebte Mädchen. Die Liebe des Sprechers wird in der 7. Strophe durch Bilder aus der Frühlingsnatur geschildert. Wie die Sonne das Leben auf der Erde erweckt, so erweckt die Liebe Jugend, Freude und Schaffensmut. Das Lied schließt mit dem dankbaren Wunsch, die Geliebte möge in ihrer Liebe ewig glücklich sein.

Die drei Teile bilden aber ein Ganzes: Das Lied wird von einem einzigen Strom des Gefühls getragen. Die Teile gehen ineinander über, das Liebesglück und das in der Liebe offene Herz ist schon in den ersten Zeilen spürbar. Das Gedicht wird geprägt von den Anrufen und Ausrufen. Es ist Ausdruck von Gefühl mit sparsamen Aussageelementen. Ein gegenständliches Element enthält nur die

zweite Strophe, die den Ausruf der ersten fortführt. Die Aussagen in der 4., 7. und 8. Strophe sind nur Vergleiche. Das Gefühl wird in der gegenständlichen Welt gespiegelt, die aber nicht genauer beschrieben wird. Es teilt sich dem Leser durch die emotiven Konnotationen der Wörter mit (O Erd, o Sonne! O Glück, o Lust! O Lieb, o Liebe!). Diese Wörter sind wie Töne mit reicher Klangfarbe und mit ihnen wird eine zugleich klangliche wie gefühlsmäßige Melodie geformt. Das Gefühl wird also nicht nur durch die expressiven Komponenten der Ausrufe und Aussagen ausgedrückt; das könnte auch in einer Prosa-Paraphrase geschehen. Entscheidend für die Vermittlung des Gefühls ist vor allem der beschwingte Rhythmus, der kurzen Verse (jambische Zweiheber). Die Entsprechung von Metrum und natürlichem Sprachrhythmus und die lockere Reimbildung (abcb) ergeben flüssige Verse, der klingende Reichtum der Vokale klanglichen Glanz. Die Sprache ist ganz schlicht, es fehlen alle gesuchten Vergleiche. Sie selbst will nicht glänzen, sondern steht ganz im Dienst des Gefühlsausdrucks. Der Gehalt ist hier also das Gefühl, das nicht beschrieben, sondern i.e.S. ausgedrückt wird, wobei der Form eine entscheidende Rolle zukommt.

Theodor Storm: Abseits ⁵

*Es ist so still; die Heide liegt
Im warmen Mittagssonnenstrahl,
Ein rosenroter Schimmer fliegt
Um ihre alten Gräbermale;
Die Kräuter blühen; der Heideduft
Steigt in die blaue Sommerluft.*

*Laufkäfer hasten durchs Gesträuch
In ihren goldnen Panzerröckchen,
Die Bienen hängen Zweig um Zweig
Sich an der Edelheide Glöckchen,
Die Vögel schwirren aus dem Kraut -
Die Luft ist voller Lerchenlaut.*

*Ein halbverfallen niedrig Haus
Steht einsam hier und sonnbeschienen,*

⁵ Vgl. dazu die Interpretation von P. Spycher in v. Wiese (1970), Bd. II, S. 191ff.

*Der Kätner lehnt zur Tür hinaus,
Behaglich blinzeln nach den Bienen,
Sein Junge auf dem Stein davor
Schnitzt Pfeifen sich aus Kälberrohr.*

*Kaum zittert durch die Mittagsruh
Ein Schlag der Dorfuh, der entfernten;
Dem Alten fällt die Wimper zu,
Er träumt von seinen Honigernten.
- Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.*

Dieses Gedicht ist ein Beispiel für „objektive Naturlyrik“, für die Dominanz der Bilder über Gefühle und Gedanken. Im Gegensatz zu Goethes *Maulied* ist das Naturerleben hier nicht bloß Ausgangspunkt und Anstoß zur Entfaltung von Gefühlen, sondern die mittäglich ländliche Szene ist selbst das Thema. Das Erleben der Natur wie die Gefühle und Stimmungen, die sie im Betrachter erwecken, bleiben ganz im Hintergrund; von ihnen ist nicht die Rede, sondern sie werden durch das Bild der Landschaft, durch deren Schilderung hervorgerufen. Kennzeichnend dafür ist, daß sich das Gedicht nicht als Aussage eines Sprechers gibt, sondern als „objektive“ Beschreibung. Nur in dem „so“ der 1. Zeile klingt flüchtig ein persönlicher Eindruck an. Erst im letzten Satz des Gedichts, einer Art Kommentar, tritt der Sprecher hervor. Storm hat einmal gesagt: „Das, was meiner Dichtung, wie ich glaube, zum Teil ihren Wert gibt und ihre Wirkung bedingt, ist die strenge Simplizität des Ausdrucks und die Objektivität, d.h. Gegenständlichkeit der Darstellung. Ich habe immer dahin gestrebt, die Sache selbst, nicht aber zugleich ihre Wirkung auf das Gemüt des Lesers auszudrücken, letztere muß sich vielmehr von selbst ergeben“.⁶

Die Leistung des Gedichts liegt darin, daß die landschaftliche Szene nicht nur beschrieben, sondern erlebnismäßig vergegenwärtigt wird, daß die Darstellung, wie P. Böckmann sagt, sprechend wird für die vom Dichter empfundenen Zusammenhänge des Daseins. Die erste Strophe schildert die Landschaft im großen Überblick. Die zweite hebt die Stille, die über ihr liegt, wirkungsvoll durch den

⁶ Zitiert a.a.O. S.194.

Hinweis auf die Bewegung im Kleinen hervor, auf die schwachen Geräusche (den Gesang der Lerchen und das Summen der Bienen, das man zu hören meint), die nur in der umgebenden Ruhe wahrnehmbar werden. Die dritte Strophe spricht von der Stille, die auch die Menschen umfängt, und in der 4. Strophe wird das Thema der Ruhe und des Friedens dann beherrschend. Damit wird die Stille als gegenständlicher Charakter der Szene („Es ist so still“) zunehmend in eine Stimmung der Friedlichkeit transformiert, und dieser Stimmungsgehalt mündet dann im letzten Satz in den abschließenden Gedanken, der den Frieden dieses Lebens abseits des großen Welttriebes mit der „aufgeregten Zeit“ konfrontiert. Das war 1848, als das Gedicht entstand, die Zeit, in der sich die Revolution vorbereitete und der Streit mit Dänemark um die Selbständigkeit der beiden Herzogtümer Schleswig und Holstein zuspitzte. Von diesen historischen Hintergründen kann man aber absehen: Mit der „aufgeregten Zeit“ ist in erster Linie wohl einfach die betriebsame, aktivistische und unfriedliche Moderne gemeint (aus der Sicht der Mitte des letzten Jahrhunderts). Im letzten Satz wird die Szene aus der Distanz betrachtet und ein Unterton der Erinnerung (der durch das Imperfekt „drang“ angeschlagen wird) mischt sich ein: Das schon halbversunkene, einfache Leben wird in der Rückschau zum Ideal — ohne falsche sentimentale Töne oder Anklagen gegen die neue Zeit.

Auch in diesem Gedicht haben wir es — trotz aller „Objektivität“ — nicht mit Naturbeobachtung zu tun, sondern mit Naturerleben. Das Bild vermittelt eine Stimmung, die dann zum Schlußgedanken führt. Sie wird aber nicht beschrieben, sondern durch die Art der Beschreibung vermittelt, durch Ausdruckskraft (Konnotationen) und Klang der Sprache („Im warmen Mittagssonnenstrahle“, „Ein rosenroter Schimmer fliegt“, „Der Heideduft / Steigt in die warme Sommerluft“, „Die Luft ist voller Lerchenlaut“) und durch den ruhig fließenden Rhythmus. Die Pause in der 1. Zeile nach „Es ist so still“, die sich nicht aus dem Metrum ergibt, sondern allein aus der Syntax, unterstreicht wirkungsvoll den Sinn dieses ersten (Teil-) Satzes, und es herrschen — außer in der 2. Strophe, wo der etwas bewegtere Rhythmus den geschilderten Bewegungen entspricht — fallende Kadenz vor. Das Gedicht illustriert so eindrucksvoll die eingangszitierten Ziele Stormscher Poesie: den schlichten Ausdruck (es fehlen gesuchte Vokabeln und „poetische“ Bilder) und die Vermittlung von Gefühlen und Stimmungen nur durch gegenständliche Bilder. Es

zeigt darüber hinaus, wie gegenstandsbetonende Dichtung einen Gehalt vermitteln kann, und daß er auch in ihr den Kern der Bedeutung bildet.

Paul Fleming: An sich ⁷

*Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,
Weich keinem Glücke nicht, steh höher als der Neid,
Vergnüge dich an dir und acht es für kein Leid,
Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.*

*Was dich betrübt und labt, halt alles für erkoren,
Nimm dein Verhängnis an, laß alles unbereut,
Tu, was getan muß sein, und eh man dir's gebent.
Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.*

*Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
Ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an.
Dies alles ist in dir, laß deinen eiteln Wahn,*

*Und eh du förder gehst, so geh in dich zurücke.
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
Dem ist die weite Welt und alles untertan.*

Wir wählen dieses Gedicht hier als Beispiel einer „Gedankendichtung“, in welcher der Ausdruck von Gefühlen und die Schilderung von Gegenständlichem hinter die Formulierung von Gedanken zurücktritt. Es handelt sich um eine Mahnung, die der Sprecher, wie der Titel sagt, an sich selbst richtet, um eine Reflexion, die man im weitesten Sinn „stoisch“ nennen könnte. Die vorausgesetzte Ausgangssituation ist die einer Bedrängnis durch äußere Umstände, ein ungünstiges „Glück“ im Sinne von *fortuna*, Schicksal. So setzt das Gedicht mit der Ermunterung ein: Sei dennoch nicht verzagt, gib dich selbst nicht verloren! Der Sprecher mahnt sich, den eigenen Wert nicht am äußeren Erfolg zu messen, sich selbst so hoch zu stellen, daß das äußere Schicksal nicht daran heran reicht. Man soll sein Schicksal als (von Gott) gegeben annehmen mit seinen Höhen und Tiefen, erfolgloses Streben nicht bereuen. Es kommt nur auf die Gesinnung an, nicht auf den Erfolg, der nicht in unseren Händen

⁷ Vgl. dazu die Interpretation von J. Pfeiffer in v. Wiese (1970), Bd. I.

liegt. Man soll tun, was die jeweilige Situation erfordert; die Rechtfertigung liegt in der Absicht, nicht im Resultat. Was man jenseits von äußerem Erfolg und Glück hoffen kann, das kann man auch erreichen: das innere Glück, die Einigkeit mit sich selbst. Was die Menschen schätzen oder beklagen, die Zufälle des Lebens, sind wertlos: Wahres Glück und wahres Unglück liegen allein im Inneren. Prüft man den Wert der Dinge, so findet man, daß ihr Wert oder Unwert nur relativ zu unseren Zielen besteht. Daher soll man nicht nach äußeren Dingen streben, sondern in sich selbst zurückgehen. Wer so innerlich frei wird von den Zufällen der Welt, dem ist sie untertan.

Diese Gedanken lassen sich — wie wir es versucht haben — auch in Prosa formulieren. Was also trägt die dichterische Form zu ihnen bei? Hat das Gedicht einen Gehalt, der über das begrifflich Sagbare hinausgeht? Und wenn ja: worin liegt er? Der gedankliche Inhalt ist hier nicht bloß in einer „poetischen“ Sprache ausgedrückt — dichterische Bilder, die die allgemeine Reflexion veranschaulichen, fehlen wie gesagt, wenn man einmal von Ausdrücken absieht wie „höher stehen als der Neid“ und „das wird noch stets geboren“ (für „das wirst du auch erlangen“). Man wird zunächst einmal sagen müssen, daß der Gedanke hier formelhaft verdichtet wird. Präziser und allgemeiner lassen sich die Gedanken in Prosa ausdrücken. So fehlt der 2.Hälfte des 1.Verses das Objekt (Was soll nicht verloren gegeben werden?), im 2.Halbvers der 2.Zeile ist gemeint, man solle höher stehen als der Neid *reicht*, usf. Begrifflich sind das Mängel, aber damit wird anderes erkaufte. Zunächst die evokative Kraft der Rede, die schon im Einsatz des Gedichts deutlich wird. Dann die Einprägsamkeit, die Zusammenfassung von Gedanken in Formeln wie „Tu, was getan muß sein, und eh' man dir's gebeut“. Mit „Einprägsamkeit“ ist nicht nur gemeint, daß man diesen Satz leicht behalten kann, sondern auch, daß sich hier — ähnlich wie in einem Bild — ein reicher Gehalt in einer kurzen Sentenz verdichtet. Der Sinn ist: „Tue freiwillig und aus eigenem Antrieb, was die Situation jeweils erfordert, und tue es, bevor die Entwicklung oder andere dich dazu zwingen, du also die Freiheit des Handelns verlierst; erfülle deine Pflicht freiwillig, und nicht erst, wenn du nicht mehr anders kannst; laß dich nicht durch den Gang der Ereignisse in deinem Handeln bestimmen“. Der Wert solcher Formeln liegt aber nicht nur in der Kürze und Dichte der Formulierung, sondern in der Fusion von Sprachklang — hier vor allem dem Sprechrhyth-

mus – und Sinn. Der Rhythmus ist eine Vollzugsform des Sprechens und damit des Gedankens, und er verleiht diesem eine eigenartige Kraft und Geschlossenheit, die der Prosaförmulierung fehlt. Die Prosaparaphrase gibt das Resultat einer Überlegung an, das Gedicht im rhythmischen Sprechen ihren Vollzug; es ist nicht Urteil, sondern Bekenntnis.⁸ Entsprechendes gilt für die Gesamtform des Gedichts. Es ist ein Sonett, das aus zwei Quartetten und zwei Terzetten besteht, die durch übergreifende Reime (abba, acca, dee, dee) verbunden werden. Die Verse sind Alexandriner: je zwei Dreieher, die durch eine Zäsur getrennt werden. Dieses strenge Gefüge entspricht dem Gedankengang. Die zwei Quartette drücken zwei parallele Gedanken aus, deren Prinzip dann im ersten Terzett und dem ersten Vers des zweiten Terzetts formuliert wird: die Idee, das Schicksal liege im einzelnen selbst, in seinem Charakter und seiner Gesinnung. Daher gilt: Geh in dich selbst zurück. Die letzten beiden Verse bilden die abschließende Steigerung des Gedankens: Wer in sich selbst ruht, dem ist die Welt untertan. Die Form des Sonetts ist so „kein zufälliges Kostüm“, wie J. Pfeiffer sagt, sondern wird zu einer Form des Denkens, der Erfassung der Inhalte, ihrer Vergegenwärtigung. Pfeiffer schreibt: „So bleibt die gedanklich geprägte und zugespitzte Aussage keine urteilsartige Mitteilung, die äußerlich mit rhetorischem Flitterwerk behängt wäre, sondern ist zur stimmungshaltigen Darstellung geworden, in der das Gedachte und Beredete als meditierend Bewegtes und leidenschaftlich Durchlebtes atmet. Gefühl und Gedanke, Seele und Geist sind so gegeneinander gespannt und zugleich miteinander versöhnt, daß ein Gebilde von beseelter Tiefe und durchgeistigter Schönheit entspringt“.⁹

Der gedankliche Inhalt des Gedichts ist das, was eine Prosaparaphrase besagt. Der Gehalt ist die Art und Weise, wie dieser Inhalt durch die besondere sprachliche Form präsentiert wird. Was diese zu ihm hinzufügt, ist hier insbesondere die Kraft des aus durchlittener Erfahrung und geistigem Ringen stammenden Zurufs und Bekenntnisses.

⁸ Die Verdichtung von Gedanken zu Formeln findet sich auch in Sprüchen und Epigrammen, die man gelegentlich als die Quelle der Poesie angesehen hat. Für Gedankendichtung zumindest ist die Verwandtschaft offensichtlich.

⁹ In v. Wiese (1970), Bd. I, S. 132.

Clemens Brentano: Abendständchen. ¹⁰

*Hör, es klagt die Flöte wieder,
Und die kühlen Brunnen rauschen,
Golden wehn die Töne nieder -
Stille, stille, laß uns lauschen!*

*Holdes Bitten, mild Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht.*

Die Verse entstammen einem Singspiel, das Brentano 1802 für eine Theatergruppe in Düsseldorf schrieb. Am Beginn des 4. Auftritts erscheinen dort zwei Musikanten, ein blinder Greis und ein junges Mädchen, die abwechselnd je zwei Verse des Liedes singen, wobei das Mädchen beginnt. Die Zusammenfassung der Verse zu einem Gedicht, der Verzicht auf Musik und Wechselrede verändert den Charakter der Verse erheblich. An Stelle zweier bestimmter und in ihrem Wesen gegensätzlicher Akteure tritt ein unbestimmt bleibender Sprecher, der wie zu sich selber spricht; die Zäsuren nach dem 2. und 6. Vers entfallen und die Rede des Greises von der „Nacht, die mich umfängen“ verliert ihren ursprünglichen Bezug zu seiner Blindheit. Dennoch ist das Resultat dieser Verwandlung ein Gedicht von ganz eigenem Reiz. Die Musikalität der Sprache selbst, die bei einer Vertonung leicht verdeckt wird, kommt erst so voll zur Geltung. Der Zauber dieser Verse liegt in ihrer Melodie, in der Stimmung, die sie jenseits von Bildern und Gedanken vermitteln. Da ist zunächst der Rhythmus: Das metrische Schema besteht aus zwei vierzeiligen Strophen, die aus Trochäen gebildet sind. Jeder Vers setzt also mit einer Hebung ein und endet klingend, mit Ausnahme der 6. und 8. Zeile, in denen eine Pause die Senkung ersetzt, in die hinein das letzte Wort sich gewissermaßen in seinem Sinn fortsetzt. Das Metrum entspricht dabei wieder dem natürlichen Sprechrhythmus und wird so nirgends aufdringlich. Der Sprachklang wird daneben durch die Vokale und ihre Assonanzen bestimmt. Die Hebungen sind durch voll klingende Vokale besetzt und verstärken den Klang,

¹⁰ Vgl. dazu die Interpretation von A. Schöne in v. Wiese (1970), Bd. II, S. 11ff, auf die wir uns hier stützen.

die Senkungen meist durch das stumpfe e. Damit wird auch der Rhythmus durch die Klangfarbe unterstützt. Die Assonanzen, z.B. zwischen „Nacht“ und „umfängen“ in der vorletzten und zwischen „Blickt“ und „Licht“ in der letzten Zeile verstärken den Bezug der Wörter und ihres Sinns zueinander. Entsprechendes gilt auch für die Wörter „Hör“, „Flöte“, „Töne“, die sich auf verschiedene Zeilen verteilen. Der Klang der Flöte durchströmt und begleitet damit das ganze Gedicht. A. Schöne bemerkt zu diesem Phänomen: „Die festen Sinnengrenzen zwischen den Worten beginnen sich aufzulösen, und etwas ihnen allen Gemeinsames tritt bedeutungsmächtig hervor“. Damit ist das Wesentliche genannt: Von einem Gedanken des Gedichts kann kaum die Rede sein, auch nicht von einem Bild — das ist durch Nacht, Brunnen und Flötenklang nur vage angedeutet. Das Wesentliche ist die in der Melodie ausgedrückte Stimmung. Charakteristisch dafür sind auch die Bilder und Metaphern (das „Klagen der Flöte“, die „goldenen Töne“, das „Wehen“ und das „Licht“ der Töne), in denen sich Phänomene aus den verschiedenen Sinnesbereichen verbinden und Äußeres mit Gefühlsmäßigem. Ferner sind die gegenständlichen Phänomene meist dem undinglichen akustischen Bereich entnommen: Flötenklang und Brunnenrauschen. Die Wörter lassen emotive Bedeutungskomplexe erscheinen, ohne sich zum Ausdruck von Gedanken zu verbinden. Die Nennung der Klangphänomene und ihre Erzeugung gehen zusammen. Akustisches wird nicht nur beschrieben, es wird eine lautliche Melodie geformt, die Empfindungen ausdrückt.

Brentano ist mit diesem wie anderen Gedichten (vgl. z.B. sein *Wiegenlied* und die *Nachklänge Beethovenscher Musik I*) dem Ideal der *poesie pure* sehr viel näher gekommen als viele, die später davon redeten. Sein Lied zeigt, welche Ausdruckskraft dem Sprachklang innewohnt, wobei freilich die Töne seiner Melodie nicht nur durch Laute der Wörter gebildet werden, sondern auch durch ihre Bedeutungen. Im Werk Brentanos hat das Klangliche eine einzigartige Bedeutung. Wie auch Novalis und Tieck (im „Sternbald“) meinte er, bei Gedichten komme es nicht auf einen verständlichen und kohärenten gedanklichen Inhalt an, sondern allein auf den Gefühlswert von Klang und Bildern. Wenn das auch sicherlich ein zu enges Bild der Poesie ist, hat diese Konzeption bei ihm doch zu Werken von großem Reiz geführt, welche die Möglichkeit einer nicht durch Gedanken und kaum durch Bilder vermittelten Wirkung der Sprache auf das Gefühl eindrucksvoll demonstrieren.

Gottfried Benn: Abschied ¹¹

*Du füllst mich an wie Blut die frische Wunde
 Und rinntst hernieder seine dunkle Spur,
 Du dehnt dich aus wie Nacht in jener Stunde,
 Da sich die Matte färbt zur Schattenflur,
 Du blühst wie Rosen schwer in Gärten allen,
 Du Einsamkeit aus Alter und Verlust,
 Du Überleben, wenn die Träume fallen,
 Zuviel gelitten und zuviel gewußt.*

*Entfremdet früh dem Wahn der Wirklichkeiten,
 Versagend sich der schnell gegebenen Welt,
 Ermüdet von dem Trug der Einzelheiten,
 Da keine sich dem tiefen Ich gesellt;
 Nun aus der Tiefe selbst, durch nichts zu rühren,
 Und die kein Wort und Zeichen je verrät,
 Mußt du dein Schweigen nehmen, Abwärtsführen
 Zu Nacht und Trauer und den Rosen spät.*

*Manchmal noch denkst du dich -: die eigene Sage -:
 Das warst du doch -? ach, wie du dich vergaßt!
 War das dein Bild? war das nicht deine Frage,
 Dein Wort, dein Himmelslicht, das du besaßt?
 Mein Wort, mein Himmelslicht, dereinst besessen,
 Mein Wort, mein Himmelslicht, zerstört, vertan —,
 Wem das geschah, der muß sich wohl vergessen
 Und rührt nicht mehr die alten Stunden an.*

*Ein letzter Tag -: spätglühend, weite Räume,
 Ein Wasser führt dich zu entrücktem Ziel,
 Ein hohes Licht umströmt die alten Bäume
 Und schafft im Schatten sich ein Widerspiel,
 Von Früchten nichts, aus Ähren keine Krone
 Und auch nach Ernten hat er nicht gefragt —,
 Er spielt sein Spiel, und fühlt sein Licht und ohne
 Erinnern nieder — alles ist gesagt.*

Unter den späten Gedichten Benns zeichnet sich dieses durch seine Einfachheit aus. Die Form steht ganz im Dienst des Ausdrucks. Es

¹¹ Vgl. dazu die Interpretation von E.Lohner in v.Wiese (1970), Bd.II, S.450ff.

ist ein Selbstgespräch, der Form nach bis zur Mitte der 3. Strophe, im Charakter bis zum Schluß. Adressat der ersten Strophe ist das eigene Gefühl der Einsamkeit „aus Alter und Verlust“ und der Zustand eines sinnleeren Überlebens („wenn die Träume fallen“, d.h. die Ziele und Hoffnungen), tiefer Hoffnungslosigkeit und Resignation. Die ungewöhnliche Anrede an ein Gefühl, besonders betont durch die Anfangsstellung des „Du“ in fünf Zeilen, läßt es als etwas quasi Gegenständliches erscheinen, als eine Macht, die den Sprecher in ihrem Bann hält. Dieses Gefühl wird in der 1. Strophe durch drei Bilder vermittelt. Die späten Rosen, von denen dann in der letzten Zeile der 2. Strophe noch einmal die Rede ist, sind bei Benn Symbol versinkenden Lebens, der Kostbarkeit ersehnten, aber nicht realisierten oder vergangenen Daseins. Die letzte Zeile der 1. Strophe gibt den Grund der Resignation an. Ist bei Hölderlin (im *Lebenslauf*) vom Leid die Rede, das den Bogen des Lebens beugt, so ist bei Benn vor allem das Wissen verantwortlich für den Verlust der Hoffnung, der Ziele, des Werts von Leben und Welt: Die Erkenntnis — man hat hier wohl vor allem an jene der Naturwissenschaft, der Medizin und Psychologie zu denken — entleert Welt und Leben von Sinn und entfremdet sie dem „tiefen Ich“, für das Leben nur als Sinnerfüllung möglich ist. Die 2. Strophe verfolgt diesen Gedanken. Sie beginnt mit dem Wort „Entfremdet“ (der „Wahn der Wirklichkeiten“ ist der im Denken durchschaute Wahn vom Wert des greifbar Wirklichen) und schildert dann das Resultat des Wissens: Entfremdet der Welt, sich ihr versagend, ermüdet vom Trug der Welt, die Sinn immer nur vorspiegelt und doch nie Erfüllung schenkt. Heißt es bei Hölderlin: „Doch es kehret umsonst nicht/Unser Bogen, woher er kommt“ und erfährt er auch das Dunkel als „heilige Nacht“, in der ein „liebender Atem weht“, so ist bei Benn die Nacht Abwesenheit jedes Sinns und Werts. In dieser Leere bleibt die Tiefe des Ich nicht nur ohne Antwort, sondern auch sprachlos; sie läßt sich nicht mehr in Worten und Bildern ausdrücken, da sie sich auf die dem „tiefen Ich“ inkomensurabel gewordenen Dinge der Außenwelt beziehen. Das dichterische Wort lebt von den Entsprechungen und Harmonien zwischen Innerlichkeit und Außenwelt, die im Zustand der Entfremdung nicht mehr hergestellt werden können. Diese Harmonien sind das „Himmelslicht“ der 3. Strophe; in ihnen wird das Innere wie die Welt hell, und die Dinge erscheinen in einem geistigen Licht. So bleibt nur Schweigen, das trostlose Hinabsinken „zu Nacht und Trauer und

den Rosen spät“. Diese letzten Zeilen der 2.Strophe meinen auch das persönliche Schicksal Benns als Dichter: Seine Erkenntnis von der Nichtausdrückbarkeit der tiefsten Intentionen, den Verzicht auf das Anliegen der Dichtung, das Bedeutsame zur Sprache zu bringen.

Schildern die ersten beiden Strophen den gegenwärtigen Zustand, der als endgültig erkannt wird, so geht der Blick in der 3.Strophe zurück: auf die frühere Gestalt des Lebens, seine Hoffnungen, Ziele und das Vertrauen auf die Kraft des deutenden und befreienden Worts. Aber dieser Zustand ist schon zur Sage geworden: Zu etwas, das weit zurückliegt und in der Rückschau idealisiert wird. Von daher erscheint der gegenwärtige Zustand als Abfall: („ach, wie du dich vergaßt!“), aber die letzten vier Zeilen deuten auch auf die 1.Strophe zurück: Zerstörung und Vertun des Wortes, des Himmelslichts geschahen durch Leiden und Erkennen. Desillusionierung, Entfremdung und Hoffnungslosigkeit sind nicht mehr umkehrbar, und so kann nur Vergessen den Schmerz stillen. Vergessen im Tod ist die einzige Hoffnung, die noch bleibt, und so ist wohl Lethe das Wasser, das zu „entrücktem Ziele“ führt. Die letzte Strophe mit dem Bild des spätherbstlichen Tages ist der Ausklang. Es ist der letzte Tag, der Rest des Lebens, der noch vor dem Sprecher liegt, befreit von Erinnerung, ein Herbst ohne Früchte (der Arbeit), ohne Anerkennung, ohne Ernte, das letzte Spiel eines Lichts, das nicht mehr wärmt. Die Wirklichkeit ist zum Spiel von Schatten herabgesetzt. Ohne Nachwirkung, Nachleben und Hoffnung geht dieser letzte Tag nieder. Damit verdichtet sich die Abwärtsbewegung der 1. und 2.Strophe und das Vergessen der 3. zum Endgültigen und nichts bleibt mehr, was zu sagen wäre.

Wer das Gedicht auf sich wirken läßt, wird selbst diese knappen Erläuterungen zum Inhalt als inadäquat empfinden. Das Gedicht will keine Gedanken entwickeln; nach traditionellen Kategorien ist es ein lyrisches, elegisches Gedicht, Ausdruck einer Stimmung, besser: einer existentiellen Verfassung. Es unterscheidet sich aber von traditioneller Lyrik nicht nur in der Qualität dieses Existenzgefühls, in der totalen Entfremdung des Ich von der Welt der Natur und des Menschen, sondern auch darin, daß Gedanken und Bilder hier kaum mehr ausgeführt werden. Diese Art Dichtung bezeichnet man oft als „Wortkunst“: Die Sprache stellt nichts mehr dar, sondern wirkt durch sich selbst. Tatsächlich geht die Wirkung des Textes weniger vom Inhalt aus, als vom Rhythmus, den Worten, ihren Konnotationen

und Assoziationen, die eher lautliche und semantische Klänge sind als daß sie einen Inhalt bestimmen. So ist z.B. der Vergleich in den beiden ersten Zeilen der 1.Strophe nicht kohärent: Das Gefühl füllt den Sprecher an wie Blut, aber dann soll es an der Spur des nur zum Vergleich angeführten Blutes herabrinnen. Blut rinnt, aber nicht ein Gefühl. Es fließt allenfalls über wie Blut. Es war aber nicht Absicht Benns, gedanklich oder anschaulich kohärente Bilder zu liefern. Am Beginn kommt es auf die Assoziation von Wunde, Verletzung und verletztem Ich an, auf das Angefülltsein durch das Gefühl, seine hinunterdrückende Last. Ebenso fehlt dem Verb „abwärtsführen“ in der vorletzten Zeile der 2.Strophe das Objekt (Wen oder was muß das Ich abwärtsführen? Ein Abwärtsführen des Schweigens gibt keinen rechten Sinn.) Die ersten vier Zeilen der dritten Strophe lassen viele Deutungen zu, aber es ist wohl keine von ihnen gemeint; wieder kommt es vor allem auf Klang und Assoziation an. In der letzten Strophe ist die zweite Zeile gedanklich und bildhaft nicht mit den übrigen verbunden, und in den letzten beiden Zeilen des Gedichts ergibt der Ausdruck „und ohne Erinnern nieder“ keine grammatikalisch korrekte Fügung. Demgegenüber geht eine starke Wirkung von den einzelnen Worten aus, vom Hernieder, Fallen, Abwärtsführen, Niedergehen, von Dunkel, Nacht, Schattenflur, Traum, Tiefe, Vergessen, von den Partizipien Entfremdet, Versagend, Ermüdet in den ersten drei Versen der 2.Strophe, die zusammen eine Vorstellungswelt und Stimmung evozieren, sowie vom Rhythmus der Verse, der dem Sinn perfekt entspricht. So stellt sich das Gedicht als Strom von Gedankenstücken und Bildelementen, Assoziationen und Klängen dar. Der Gedanke einer „Wortkunst“ ist sicher recht vage; es ist die alte romantische Idee einer *poesie pure* in etwas anderem Gewand. Wir haben schon gesehen, daß der Sprachklang allein keine Gehalte vermitteln kann, und Wortreihungen ergeben auch keinen Sinn, sondern nur mehr oder minder vage Assoziationen. Dennoch ist *Abschied* ein hervorragendes Gedicht, weil sich hier Form und Inhalt überzeugend zum Ausdruck eines Gefühls, einer Situation verdichten. Man könnte ja fragen: Wenn „kein Wort und Zeichen“ je die Tiefe des Ich „verrät“, wenn nur Schweigen bleibt und alles gesagt ist — warum schreibt Benn dann dieses Gedicht? Falls es gelungen ist, darin die existentielle Situation auszudrücken, d.h. in Worte zu fassen, ist es eine Widerlegung seiner These, daß Worte leer bleiben, und wenn das nicht gelungen ist, ist es schlecht. Aber

gerade die extreme Situation, die auch eine Randsituation des Dichters bedeutet, ist hier sprachlich überzeugend formuliert. Was, gemessen an traditioneller Dichtung, als Verlust von Bildern und Ideen erscheint, ist nur letzte Konsequenz der Entfremdung von der Welt, die in der Romantik begonnen hat, und damit der Sinnentleerung der Sprache, die sich ja auf diese Welt bezieht: Erscheint diese als sinnentleert, so verliert auch die Sprache jene Sinndimension, von der Dichtung lebt. Dieser Zustand der Sprache ist hier gegeben — freilich nicht als letztes Resultat, sondern als Näherung, sonst ließe sich eben mit ihr dichterisch nichts mehr ausdrücken. Es ist Sprache in einem Zustand der Auflösung. Gehalt und Rang des Gedichts hängen aber auch davon ab, daß Benn selbst in dieser Situation noch eine beachtliche Sprachkraft entfaltet, daß es eben nicht bloß bei phonetischen Klängen und Assoziationen bleibt, sondern daß immer wieder gedanklich dichte Formulierungen auftauchen und eindrucksvolle Einzelbilder. Benns Abschied vom Leben, seinen Hoffnungen, ja von sich selbst und seiner Kunst ist eben doch mehr als ein resigniertes Verstummen. Es ist ihm gelungen, selbst diese Randsituation ins Wort zu fassen; ihm gab, vielleicht nicht gerade ein Gott, aber doch eine tiefere Kraft, die im Gedicht nicht reflektiert wird, „zu sagen, was er leidet“. ¹² Er hat es aber in einer Weise gesagt, die diesem Leiden, dieser Entfremdung gemäß ist. Es ist keine *poesie pure*, aber doch eine Sprache, in der sich ihr Versagen zeigt, und paradoxerweise gelingt gerade dadurch der Ausdruck der Erfahrung.

5.3 Erzählungen

Für die Klassifikation der Werke der Dichtung ist zunächst der Unterschied zwischen reinen Textdichtungen, deren Ausdrucksmittel allein das Wort ist, und Schauspielen wichtig, denen zwar ein Text

¹² Man könnte vielleicht das in der letzten Strophe dreimal wiederholte Wort „Spiel“ und das „Fühlen seines Lichtes“ in diesem Spiel auf das Gedicht Benns selbst beziehen, das ihm als eine Art Spiel erscheint, in dem er sein „Licht“ (vgl. das „Himmelslicht“ der 3. Strophe) noch einmal fühlt, wenn es auch seine Kraft und Verheißung verloren hat. Es empfiehlt sich aber nicht, auf solche Deutungen zuviel Gewicht zu legen — das widerspricht wie gesagt dem Charakter des Gedichts.

zugrunde liegt, die aber primär nicht Texte, sondern Aufführungen sind, bei denen ein Geschehen von Schauspielern dargestellt wird.¹ Werke der Textdichtung lassen sich in solche in rhythmisch gebundener Sprache (Gedichte) und Prosatexte einteilen. Von den ersteren war im letzten Abschnitt die Rede, in diesem wollen wir uns mit Prosaerzählungen befassen.

Zu den Erzählungen rechnet man Märchen, Sagen, Legenden, Anekdoten, Fabeln, Schwänke, Romane (Abenteuer-, Bildungs-, Schäfer-, Kriminalromane, historische, utopische, phantastische Romane etc.), Novellen, sowie dichterische Formen der Chronik (Welt-, Helden- oder Reisechronik), der Biographie, der Autobiographie und Memoiren. All diese Texte schildern einen Handlungs- oder Erlebenszusammenhang, sei er real oder fiktiv.² Berichte von Naturereignissen, Landschaften, Städten, Personen, gesellschaftlichen oder politischen Zuständen oder Entwicklungen wird man nur dann als „Erzählungen“ bezeichnen, wenn sie die Gegenstände im Kontext eines Erlebens schildern. Erzählungen können lehrhafte Elemente enthalten (wie etwa Tierfabeln), Kommentare, Deutungen des Geschehens oder Schilderungen von Personen, Landschaften, Sitten etc., aber immer nur im Rahmen einer Geschichte, die davon handelt, was Menschen (oder bei Fabeln und Märchen: was menschlich gesehene Tiere) getan oder erlebt haben. Auch in der dichterischen Prosa spielen zwar Sprachklang, Rhythmus, Assonanzen und Alliterationen noch eine gewisse Rolle, aber die Sprache ist doch deutlich transparenter in Bezug auf den Inhalt als in der Poesie – wenn auch nicht so stark wie im alltäglichen oder wissenschaftlichen Sprachgebrauch, in dem es nur auf die Sache und ihre genaue Bezeichnung ankommt –, sie zieht aber die Aufmerksamkeit des Lesers meist nicht auf

¹ Es gibt freilich auch Lesedramen wie z.B. jene von Seneca, die von vornherein nicht zur Aufführung, sondern allein zur Lektüre bestimmt sind. Sie zählen daher zur reinen Textdichtung.

² G.E.Lessing hat im *Laokoon* (1766) Handlungen als den eigentlichen Gegenstand der Dichtung bestimmt, während Malerei und Plastik Körper darstellen. Das Wort „Handlung“ ist dabei freilich in einem weiten Sinn zu verstehen, der auch Erlebnisse einschließt. Lessings Argument ist, daß sprachlich vermittelte Inhalte sukzessive entfaltet werden, und der Folge der Gedanken oder Bilder eine zeitliche Ordnung der Sache entsprechen muß. Wie er u.a. am Beispiel der Beschreibung von Achills Schild in der *Ilias* zeigt, gelingt die sprachliche Schilderung simultaner Gegebenheiten am besten, wenn diese in ihrem sukzessiven Entstehen oder Erleben dargestellt werden.

sich. Daher hat man Prosa früher oft als „unvollkommene“ Kunst angesehen. Es gibt aber Romane und Novellen, die unbestritten Kunstwerke ersten Ranges sind, und in ihnen spielt auch die formale Gestaltung eine große Rolle, nur liegt das Gewicht dabei nicht auf der Form i.e.S., sondern auf der Form i.w.S., auf prägnanten, lebendigen Formulierungen, erhellenden Bildern, auf der Art und Weise, wie das Geschehen dargeboten wird. Ähnlich wie in der Poesie sind auch in der Prosa die Konnotationen der Wörter und der Satzgefüge wichtig, denn der Dichtung kommt es nicht so sehr auf begrifflich eindeutige Bestimmung ihrer Gegenstände an als auf deren Veranschaulichung, auf Lebendigkeit und Dichte. Wenn Prosa auch wegen des geringeren Gewichts der Lautgestalt sehr viel leichter zu übersetzen ist als Poesie, bleibt dabei doch die Schwierigkeit, die Konnotationen, die Untertöne der Wörter und Fügungen zu erhalten. Wir wollen hier von den vielen Komponenten der Form i.w.S. nur auf eine besonders wichtige näher eingehen: auf die Erzählform.

Erzählformen lassen sich unter verschiedenen Aspekten unterscheiden. Ein erster Aspekt ergibt sich aus der Rolle, die der Erzähler in der erzählten Geschichte spielt. In einer Er-Erzählung kommt der Erzähler in der Geschichte nicht vor; diese handelt nicht von ihm und wird nicht als von ihm Erlebtes geschildert. Er schwebt gewissermaßen über den Geschehnissen, oft als allwissender und allgegenwärtiger Beobachter, der weiß, was zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten passiert, und selbst die unausgesprochenen Gedanken wie Gefühle der auftretenden Personen kennt. Auch in einer Er-Erzählung kann freilich das Geschehen vom Standpunkt einer bestimmten Person, des „Helden“ geschildert werden, so wie er es erlebt. Dann wird nur er in der Innenperspektive gesehen und nur jene Vorgänge werden unmittelbar beschrieben, die sich in seinem Beisein ereignen. In einer Ich-Erzählung nimmt der Erzähler hingegen selbst als Zuschauer oder Akteur am Geschehen teil und schildert es als selbst erlebt. Bei fiktiven Erzählungen ist das erzählende Ich in der Regel nicht der Autor, sondern eine fiktive Person. Das gibt dem Dichter die Möglichkeit, die Perspektive des Berichts durch die Person des Erzählers zu charakterisieren. So berichtet in Theodor Storms *Schimmelreiter* als Haupterzähler ein „aufgeklärter“ Schulmeister von dem rational unerklärlichen Geschehen und bestätigt es damit als unverdächtigem Zeugen, obwohl er selbst darauf hinweist, daß viel Aberglauben in die Geschichte verwoben sei. Der Erzähler kann aber auch so gekennzeichnet sein, daß der Leser seinen Bericht

nicht ohne weiteres für bare Münze nehmen wird, sondern als stark subjektiv gefärbte Schilderung. In Wilhelm Raabes *Drei Federn* erzählen drei Beteiligte dasselbe Geschehen jeweils aus ihrer Sicht; durch diese Betonung der Einseitigkeiten der drei Persektiven wird der Leser aufgefordert, sich selbst ein Bild der Personen und ihres Verhaltens zu machen. Bei Autobiographien oder Erinnerungen kann das erinnerte eigene Tun und Erleben in der zeitlichen Distanz wie von außen betrachtet werden, so daß erinnerndes und erinnertes Ich (Jauss) wie zwei Personen erscheinen. Oft treten in einer Erzählung auch mehrere Erzähler auf: In einer Rahmenerzählung (in Er- oder Ich-Form) kann etwa der Erzähler von (Binnen-)Erzählungen anderer berichten, deren Berichte dann in Ich-Form mitgeteilt werden, oder von Briefen oder Dokumenten, die in seine Hände gelangt sind und die dann im Wortlaut folgen. So sind Boccaccios *Decamerone* und Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* Sammlungen von Einzelerzählungen, die durch eine Rahmenhandlung verbunden sind.

Man kann zweitens objektivere und subjektivere Erzählformen unterscheiden — ähnlich wie wir das für die Darstellungsformen in der Malerei getan haben. Eine Erzählung gibt immer eine Ansicht des erzählten Vorgangs, und sie kann dabei mehr auf den objektiven Tatbestand abzielen oder ihn stärker im Spiegel des Erlebens, der Gefühle, Reaktionen und Gedanken des Erzählers schildern. Sachlicher Bericht und Erlebnisschilderung sind also zwei konträre Typen der Erzählung. Von einer dichterischen Erzählung verlangen wir freilich immer mehr als die Präsentation von Fakten; wir fordern, daß die Bedeutung des Geschehens erlebnismäßig deutlich gemacht wird. Insofern hat jede Erzählung auch subjektive Komponenten, die aber mehr oder minder ausgeprägt sein können. Der Erzähler (der Autor oder ein fiktives Ich) kann wie ein Chronist ganz hinter das erzählte Geschehen zurücktreten, so daß der Leser meint, nicht eine Erzählung, sondern die Sache selbst vor Augen zu haben, oder er kann durch seine engagierte, kritische, ironische oder kommentierende Erzählweise präsent sein.³

³ F. Stanzel spricht in (1964) von *auktorialer* und *personaler* Erzählweise. In der ersteren sieht der Leser das Geschehen in der Perspektive des Erzählers, in der letzteren tritt dieser zurück und die Darbietung wirkt vorwiegend szenisch. Diese Unterscheidung bezieht sich auf Er-Erzählungen; Ich-Erzählungen sieht Stanzel als Zwischentyp an. Seine begrifflichen Bestimmungen sind jedoch unbefriedigend.

Ein dritter Unterschied von Erzählformen ist jener zwischen „berichtender“ und „szenischer“ Darstellung.⁴ In der ersteren liefert der Erzähler dem Leser Informationen über die Sache, in der letzteren läßt er sie für ihn selbst präsent werden. Man könnte daher auch von *informierenden* und *präsentierenden* Darstellungen reden. Der Unterschied läßt sich an der Schilderung eines Gesprächs in direkter Rede und Gegenrede (präsentierend) oder in indirekter (auf den wesentlichen Inhalt des Gesagten abstellender Weise) Rede illustrieren. In einer Erzählung kommen meist informierende wie präsentierende Darstellungen vor. In ihren Höhepunkten wird sich aber dichterische Darstellung immer um veranschaulichende Präsentation bemühen. Allgemein kann sich in einer Erzählung die Erzählform ändern, so daß Erzählformen oft eher Textpartien als ganze Texte charakterisieren.

Viertens gibt es adressatenbezogene und nichtadressatenbezogene Erzählungen. Der Erzähler (der Autor oder ein fiktives Ich) kann den Leser entweder in der Rolle des bloßen Zuschauers belassen, für den sich das erzählte Geschehen wie auf einer Bühne abspielt, oder er kann ihn ansprechen und damit in das Geschehen einbeziehen. Er kann ihn direkt ansprechen oder so erzählen, wie man sich an Vertraute oder Gleichgesinnte wendet, er kann an bestimmte Haltungen, Kenntnisse, Erfahrungen oder Gefühle des Lesers appellieren. An den realen Leser wendet sich z.B. W.Raabe im *Horacker*, wenn er seine Erzählung unterbricht, um über die Schwierigkeiten einer sachgerechten Darstellung zu reden. Der Erzähler kann aber auch einen fiktiven Leser (oder Hörer) ansprechen, wie z.B. in einer Binnen-Erzählung in Briefform. Ebenso wie die Charakterisierung des Erzählers kann jene des fiktiven Lesers eine Aufforderung des Autors an den realen Leser implizieren, Perspektive oder Wahrheitsgehalt der Erzählung kritisch zu sehen.

Es gibt fünftens illusionistische und nicht-illusionistische Darstellungen. Bei fiktiven Erzählungen, auf die sich diese Unterscheidung bezieht, täuscht sich der Leser zwar nicht über den fiktiven Charakter der Geschichte, läßt sich aber meist auf die Fiktion ein und nimmt sie für die Dauer der Lektüre als Wirklichkeit. Die

⁴ Vgl. dazu E.Lämmert (1955) und P.Lubbock (1921), Kap.V. Lubbock, der von „bildlicher“ und „dramatischer“ Darbietung spricht, ist allerdings in seinen Erklärungen dieser Termini recht vage.

Illusion ist freilich nie vollständig. Man bleibt sich im Hintergrunde bewußt, zu Hause mit Robert Louis Stevensons *Treasure Island* im Lehnstuhl zu sitzen, wenn man gespannt die Abenteuer des Erzählers Jim auf der Schatzinsel miterlebt. Die Illusion kann nun durch den Erzähler (wiederum den Autor oder das fiktive Ich) gestört werden, indem er über sein Erzählen redet. Das erste bedeutende Beispiel einer systematischen Aufhebung der Illusion ist Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759–67). Das Buch stellt sich als Autobiographie des Tristram Shandy dar (in der er allerdings nur bis zu seiner Kindheit gelangt), der seine Erzählung aber ständig durch Anreden an den Leser unterbricht (den er z.B. auffordert, das vorangegangene Kapitel noch einmal sorgfältig zu lesen, da ihm etwas entgangen sei), durch Reflexionen über das Buch (über die Auswahl des Stoffes, die passenden Anordnungen der Episoden, das Verhältnis von Erzählzeit zur erzählten Zeit), und über die Schwierigkeiten, Personen, ihren Charakter und ihre Beweggründe zu erfassen, durch Abschweifungen und eingestreute Betrachtungen über Wissenschaft, Religion etc. Hinzu kommen kritische Anmerkungen eines nicht näher charakterisierten Herausgebers zu den Aussagen von Tristram Shandy. Sternes Buch ist eine Persiflage der Memoirenliteratur und darüber hinaus der Literatur insgesamt, denn der fiktive Autor erscheint hier als durchaus unfähig zur Ordnung seiner Gedanken. Das Werk enthält bereits das ganze Arsenal der Mittel zur Aufhebung der Illusion. Oft finden sich Aussagen wie: „Onkel Tom bückte sich, und in dieser Haltung lassen wir ihn während der nächsten zwei Kapitel stehen, um einige allgemeine Reflexionen über die Frömmigkeit einzuschieben“. Im 9. Buch werden die Kapitel 18 und 19 zunächst frei gelassen (zwei Seiten bleiben leer), und erst nach dem Kapitel 25 nachgetragen, das Vorwort steht erst im 3. Buch, wo der Erzähler „endlich Zeit dazu findet“, usf. In der Nachfolge sind dann unzählige Bücher geschrieben worden, in denen es vor allem darum geht, wie sie geschrieben wurden. Auch die „romantische Ironie“ besteht darin, mit dem Schein zu spielen, die Illusion des Erzählten immer wieder zu durchbrechen und aufzuheben.

Diese fünf Unterscheidungen von Erzählformen sind nicht völlig unabhängig voneinander. So eignet sich eine Er-Erzählung im Großen und Ganzen wohl besser zur objektiven Schilderung als eine Ich-Erzählung, und adressatenbezogene Erzählungen sind oft weniger illusionistisch als nicht-adressatenbezogene. Eine strikte Korrelation

zwischen den Typen besteht aber nicht. Unsere Unterscheidungen bilden auch keineswegs ein vollständiges Klassifikationssystem von Erzählformen. So lassen sich Erzählungen z.B. auch nach ihrer Zeitstruktur charakterisieren.⁵ Dabei geht es vor allem um das Verhältnis zwischen der zeitlichen Folge des erzählten Geschehens (der „realen“ oder erzählten Zeit) und dem Ablauf der Erzählung, der Erzählzeit. Die Erzählung kann der realen Sukzession der Ereignisse folgen, d.h. die aufeinander folgenden Episoden der Handlung sukzessive schildern, sie kann aber auch mitten im Geschehen beginnen und von der vorhergehenden Entwicklung in Rückblicken berichten oder auf die künftige Entwicklung vorausschauen. Der „reale“ Ablauf kann gerafft oder – seltener – gedehnt werden und auch größere Zeitabschnitte können in der Erzählung übersprungen werden („Nach einigen Jahren ..“). Immer müssen aus dem vorgestellten Geschehen jene Szenen ausgewählt werden, welche die für die Absicht des Erzählers entscheidenden Phasen zeigen. Hier kam es uns jedoch nur darauf an, die Vielfalt der Erzählformen zu verdeutlichen. Wir werden später an Beispielen sehen, was sie zum Gehalt eines Textes beitragen können.

Neben der Erzählform charakterisiert auch das Verhältnis der inhaltlichen Elemente einer Erzählung ihre Form i.w.S. Solche Elemente sind vor allem:

- Die Handlung (die Geschichte, die Fabel),
- die darin vorkommenden Personen (die Charaktere),
- die Umwelt, in der sich die Handlung vollzieht (das gesellschaftliche und kulturelle Milieu, die herrschenden Ideale und Anschauungen, Sitten, die äußeren Lebensbedingungen, die Gegebenheiten von Zeit und Ort).

Diese drei Elemente können verschieden akzentuiert sein. So gibt es Erzählungen, in denen die Handlung im Zentrum steht, während die Charaktere und das Milieu nur soweit geschildert werden, als es zum Verständnis der Begebenheit nötig ist. Erzählungen, die sich auf ein fortlaufendes Geschehen konzentrieren, das zu Höhepunkt und Abschluß drängt, bezeichnet man auch als *dramatisch*. Es gibt ferner Erzählungen, in denen eine oder mehrere Personen, ihre Persönlich-

⁵ Vgl. dazu G.Müller (1950).

keitsstruktur oder ihr Leben und Schicksal im Vordergrund stehen, während die Handlung nur aus einzelnen Episoden besteht und das Milieu nur den Hintergrund abgibt. Neben Biographien sind das vor allem psychologische oder Schicksalsromane. Endlich gibt es Erzählungen, in denen ein Milieu im Vordergrund steht, das von den Personen und ihren Erlebnissen und Taten nur illustriert wird. Der Begriff der *epischen* Erzählung ist etwas allgemeiner, denn er trifft auf alle Werke zu, in denen die Handlung in ein breiteres Panorama des sie umschließenden Lebens eingebettet wird, das in Milieuschilderungen, Einschüben, Rückblenden und mehreren miteinander verwobenen Handlungssträngen entwickelt wird.⁶ Oft dominiert freilich keines der drei Elemente eindeutig. Im Mittelpunkt von Raabes Novelle *Im Siegeskranz* steht z.B. das Schicksal der Ludovike, die durch den furchtbaren und nutzlosen Tod ihres Bräutigams in geistige Umnachtung fällt. An diesem Schicksal wollte Raabe aber auch ein zeitgeschichtliches Bild von der Behandlung von Geisteskranken geben. Und in seinem *Horacker* bildet zwar die Geschichte des aus der Erziehungsanstalt entlaufenen Knaben den Rahmen der Erzählung, die Schilderung der Kleinstadtatmosphäre und -charaktere tritt aber stark in den Vordergrund. Jede Erzählung umfaßt alle drei Elemente und oft haben sie in etwa das gleiche Gewicht.

Wie wir schon sahen, rechnet man zu den Erzählungen auch dichterische Biographien wie Reinhold Schneiders *Philipp II* und Lebenserinnerungen wie Goethes *Dichtung und Wahrheit*. Nicht alle Erzählungen gehören also zum Bereich der Erdichtung, aber das gilt doch für einen großen Teil. Daher stellt sich die Frage, worin denn eigentlich

⁶ Vgl. dazu E. Staiger (1946). Schiller schreibt an Goethe (am 21.5.1797): „Der Zweck des epischen Dichters liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte.“ Der epische Stil kennzeichnet im Bereich der Prosaerzählungen den Roman. Dieser unterscheidet sich vom Epos nicht nur durch die ungebundene Rede, sondern er ist auch „Erzählung von einer privaten Welt in privatem Ton“ (W. Kayser). Das trifft vor allem für den bürgerlichen Roman zu, in dem gegenüber dem historischen Roman der Horizont der großen Geschichte, die überzeitlich bedeutungsvollen Personen und Ereignisse fehlen.

Reiz und Wert der Fiktion liegen. Ihr Reiz liegt zunächst einmal im Spiel der Phantasie. Er wird besonders an phantastischen Erzählungen deutlich wie E.T.A.Hoffmanns *Grüner Schlange*, Jonathan Swifts *Gulivers Reisen* oder Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* – wobei diese Erzählungen freilich auch einen tieferen Sinn haben. Das Ungewöhnliche, das ganz Andere, das Wunderbare hat eine besondere Faszination, weil es der Betätigung unserer Phantasie neue Horizonte eröffnet. Bei jedem Erzähler von Format findet sich die Lust am Fabulieren, am Erfinden von Charakteren, Geschichten und Situationen. Den Unterhaltungswert der Fiktion hat schon der Abbé Dubos betont.⁷ Er sieht ihn darin, daß sie uns Erlebnisse ohne die Nachteile realer Erfahrungen schenkt, also einen Genuß ohne Reue. Wir erleben mit dem Helden gefährliche Abenteuer, ohne uns dabei irgendeiner Gefahr auszusetzen, wir sind durch einen tragischen Tod bewegt, ohne durch einen realen Verlust bedrückt zu werden. Eine spannende Geschichte schlägt uns in ihren Bann, aber sie ist doch ein ausgezeichnetes Mittel zur Entspannung, wir erleben fremde Länder, ohne uns aus dem Sessel erheben zu müssen. In solcher Unterhaltung liegt ein nicht zu unterschätzender Wert der Dichtung, wie selbst so ernste Autoritäten wie Platon und Aristoteles betont haben. Die Grenzen zwischen Dichtung und Unterhaltungsliteratur sind fließend, und auch bedeutende Erzähler wie Fontane, Dickens oder Conrad haben nicht nur der ernsten Muse gedient, sie wollten auch unterhalten, schon um ein breiteres Publikum anzusprechen. Uns interessiert hier aber mehr der kognitive Wert der Fiktion. Davon war nun schon in 3.4 die Rede. Wir haben dort gesehen, daß man auch mit fiktiven Personen und Begebenheiten Strukturen der realen Welt deutlich machen kann. Wir haben ferner in 3.6 bei der Erläuterung des Begriffs der *Katharsis* darauf hingewiesen, daß das Erleben der Personen und Schicksale, die uns große Dichtung vor Augen stellt, zwar sicher keine reale Erfahrung ist, aber doch mehr als ein unterhaltendes Spiel mit Empfindungen im Sinne von Dubos. Auch eine erfundene Handlung kann uns tief bewegen, kann den im kleinen Alltag des Lebens verschütteten Gefühlen und Strebungen Raum zur Entfaltung geben und unseren Horizont erweitern, sie kann unsere normale Perspektive durch die Konfrontation mit Großem und Bedeutsamem, Schönem oder Dunklem korrigieren.

⁷ Vgl. dazu die Bemerkungen in 3.6.

Bei fiktiven Erzählungen gibt es nun ein einfaches Kriterium für die Unterscheidung von Inhalt und Gehalt: Ihr Inhalt gehört — als Ganzes, wenn auch nicht in allen seinen Teilen — dem Bereich der Erfindung an, ihr Gehalt hingegen nicht; er besteht immer in einer „Aussage“ über die Wirklichkeit. Bloß Fiktives kann unterhaltsam, ja faszinierend sein, hat aber kaum ein tieferes Interesse für uns. Was uns ergreift, bewegt oder bereichert, liegt also immer auf der Ebene des Gehalts. Die folgenden Beispiele sollen zeigen, wie ein solcher Gehalt vermittelt werden kann.

Wilhelm Raabe: Stopfkuchen

Die Erzählung trägt den Untertitel „Eine See- und Mordgeschichte“, hinter dem Raabe ihr eigentliches Thema ironisch verbirgt. Eine „Seegeschichte“ ist sie nur, insofern sie in der Form von Aufzeichnungen gehalten ist, in denen der Erzähler Eduard an Bord des Schiffes „Leonhard Hagebucher“⁸ auf seiner Heimreise nach Südafrika seine Erlebnisse und Begegnungen beim Besuch in der alten Heimat beschreibt, um sie zu verarbeiten und festzuhalten. Von einer „Mordgeschichte“ kann man nur im Hinblick darauf sprechen, daß darin ein „Mord“ eine Rolle spielt, der sich schon in der Jugendzeit des Erzählers ereignet hat, aber erst jetzt seine Aufklärung findet. Das eigentliche Thema ist weder der Mord, noch die Seereise, sondern Lebensgeschichte und Charakter des Heinrich Schaumann, des Jugendfreundes von Eduard, für diesen immer noch der „Stopfkuchen“ der Kinderzeit, und dahinter steht die Frage: „Wie kommen Menschen dahin, wo sie sich, sich besinnend, zu eigener Verwunderung dann und wann finden?“⁹

Die Erzählform ist recht komplex: Der Erzähler Eduard berichtet von seinen Erlebnissen in der Heimatstadt, vor allem von seinem Besuch bei Stopfkuchen. Dabei nimmt aber dessen Lebensbericht, in wörtlicher Rede und ergänzt von Erzählungen seiner Frau Valentine, den größten Raum ein. Sie könnte man als Binnenerzählung bezeich-

⁸ Der Schiffsname ist der des Helden von Raabes Roman „Abu Telfan“ (1867), der nach einer Gefangenschaft in Afrika in die Heimat zurückkehrt. Was sich Raabe bei dieser Anspielung gedacht hat, ist aber schwer auszumachen und für die Geschichte selbst auch unerheblich.

⁹ Reclam-Ausgabe, Stuttgart 1972, S.3. (Die Ausgabe folgt im Text Raabes *Sämtlichen Werken* (Braunschweiger Ausgabe), ²Göttingen 1969, Bd.18.) Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

nen, die aber mit der Rahmenerzählung Eduards eng verwoben ist, der sich über die Art der Erzählung des Stopfkuchen äußert, seine und Valentines Reaktionen darauf schildert und eigene Erinnerungen einfließen läßt. Zudem unterbricht Eduard seine Erzählung öfters durch kurze Bemerkungen über ihre Niederschrift an Bord des Schiffes. Diese Bemerkungen, die oft an spannenden Stellen eingeschoben sind, durchbrechen die Illusion des Lesers durch den Wechsel des Aspekts; sie hindern ihn, sich zu sehr der erzählten Geschichte hinzugeben, indem sie ihn auf den Erzählvorgang hinweisen. Die Komplexität der Erzählstruktur bewirkt, daß das Geschehen und die Charaktere wie in mehreren Spiegelungen erscheinen. So wird z.B. die Persönlichkeit des Stopfkuchen von Eduard und Valentine in der Außenperspektive, von ihm selbst in der Innenperspektive geschildert. Die Darstellung ist teils objektiv, teils subjektiv: Lebendigen szenische Präsentationen werden unterbrochen durch Kommentare und Reflexionen des Erzählers. Auch der Binnenerzähler Stopfkuchen läßt den Erzählvorgang immer wieder durch Ironisierungen und Äußerungen über die Art seines Erzählens deutlich werden. Ihm wie Raabe geht es bei seiner absichtlich weitschweifigen, für den Hörer bzw. Leser aufregend umständlichen Erzählweise — Eduard nennt ihn den „feisten Folterknecht“ (S.171) — darum, Hintergründe und tiefere Bedeutung der Vorgänge deutlich werden zu lassen, ohne sie explizit zu benennen. Stopfkuchen (wie auch Raabe) scheut sich, das, was ihn im Innersten bewegt, direkt (und dabei leicht mißverständlich) zur Sprache zu bringen; er will es den Hörer selbst erkennen lassen. Dazu verhindert Raabe auch die Identifikation des Lesers mit dem Rahmenerzähler Eduard, indem er diesen am Anfang als etwas prosaischen Durchschnittsmenschen kennzeichnet. Der Binnenerzähler Stopfkuchen hingegen hält zwar mit Kommentaren nicht zurück, teilt aber seine wahren Ansichten meist nur in ironischer Brechung mit, hinter der der Leser das Gemeinte selbst heraushören muß. Ironie ist daneben für Raabe wie für Stopfkuchen auch die Haltung, in der allein die Wirklichkeit erträglich ist. Raabe war von einem tiefen Pessimismus beherrscht — am schwärzesten kommt er in seinem *Schüdderump* (1869) zum Ausdruck¹⁰ — und hat erst in späteren

¹⁰ Zwei Zitate daraus: „So viel Lichter um uns her angezündet sein mögen, so hell die Sonne scheinen mag, auf einmal wissen wir wieder, daß wir aus dem Dunkeln kommen und in das Dunkle gehen und daß auf Erden kein größeres

Jahren — und auch dann nur mit wechselndem Erfolg — gelernt, ihn in einer ironisch distanzierten Weltbetrachtung, wie von einer inneren Roten Schanze aus, zwar nicht aufzuheben aber doch zu mildern.¹¹

Die Rahmenhandlung der Erzählung ist das Wiedersehen Eduards mit Stopfkuchen, das zentrale Thema aber dessen Lebensgeschichte, wie er sie selbst berichtet. Es ist ein Leben ohne äußere Dramatik, abseits des großen Weltgetriebes, ja abseits des Lebens der kleinen Provinzstadt, und seine Geschichte ist die der „Eroberung der Roten Schanze“. Diese Rote Schanze ist ein Befestigungsaufwurf mit Wall und Graben nahe der Stadt aus dem siebenjährigen Krieg — die Erzählung selbst spielt am Ende des 19. Jahrhunderts —, von dem aus damals Prinz Xaver von Sachsen die Stadt beschoß und zur Übergabe zwang. Später entstand darin ein Bauernhof, dessen Besitzer zur Zeit der Erzählung, Andreas Quakatz, in der Jugendzeit Eduards und Heinrichs in den Verdacht geraten war, den Viehhändler Kienbaum erschlagen zu haben. Dreimal hatte man ihn verhaftet, dreimal mußte man ihn mangels Beweisen laufen lassen, was aber die Leute nicht hinderte, in ihm den Mörder zu sehen. So zog er sich verbittert mit seiner Tochter Valentine in seine Festung zurück. Diese Rote Schanze, ein von der Außenwelt abgeschiedener und unzugänglicher Lebensraum — eine „Insel im Meer“, wie Valentine sagt —, wurde Stopfkuchen schon als Kind zum Lebensziel. Er beschreibt sich selbst als von schwachen Beinen und starkem Magen; ein dicker, langsamer Junge, den sein Lehrer als menschengewordenes Faultier verhöhnt (S.77) und den seine Schulkameraden hänseln: „Ein Indianer am Pfahl konnte es unter dem Kriegsgeheul und Hohngebrüll seiner Feinde nicht schöner haben als Stopfkuchen in euerem muntern Kreise. Nette Siegestänze eurer Überlegenheit habt ihr um mich armen maulfaulen, feisten, schwitzenden Tropf aufgeführt. Und so helle Köpfe waret ihr allesamt! Jawohl habe ich mein

Wunder ist, als daß wir dieses je für den kürzesten Moment vergessen konnten.“ „Das ist das Schrecknis in der Welt, schlimmer als der Tod, daß die Kanaille Herr ist und Herr bleibt“. (Sämtliche Werke, hg. K.Hoppe, 1955, Bd.8, S.230 und 247.)

¹¹ Stopfkuchens Ironie gilt natürlich auch dem Adressaten seiner Erzählung, Eduard, dem er den Boden seiner Selbstsicherheit unter den Füßen wegzuziehen gedenkt.

Brod mit Tränen gegessen in eurer lieben Kameradschaft. Was blieb mir da anders übrig, als mich an meinen Appetit zu halten und mich auf mich selber zu beschränken und euch mit meinen herzlichsten Segenswünschen die Rückseite zuzudrehen“ (S.62). Stopfkuchens schwache Beine stehen auch für seine Unfähigkeit, sich im praktischen Leben durchzusetzen, mit den anderen den allgemeinen Zielen nachzulaufen, und der starke Magen für seine Fähigkeit, innerlich mit dem Unerfreulichen fertigzuwerden, das ihn bedrängt. So war das Motto seiner Jugendzeit auch: „Friß es aus und friß dich durch!“, (S.109) Die eingangs von Eduard gestellte Frage: „Woher stammen im Grunde des Menschen Schicksale?“ wird von Heinrich aufgenommen und so beantwortet: „Gewöhnlich, wenn auch nicht immer, aus *einem* Punkte“ (S.57) — bei ihm aus seinen „schwachen Füßen“, die es ihm unmöglich machten, mit den anderen zu laufen. So war er auf sich selbst verwiesen und seine Lebensgeschichte wurde zu einem ganz unheroischen Vollzug der antiken Maxime: „Werde, der du bist!“. Sein Leben bestand in der Entfaltung seines Charakters und seiner Anlagen, und seine Leistung dabei nur in der Konsequenz und der Treue zu sich selbst. Seine Situation als Außenseiter verband ihn mit der Tochter des „Mordbauern“ Quakatz, und seine „Eroberung der Roten Schanze“ bestand in der Heirat mit ihr und der Übernahme des Hofes, auf dem er nun, noch fetter geworden, ein behagliches, friedliches und glückliches Leben abseits der „großen Welt“ des Provinzstädtchens führt und von dessen Wällen er sie mit dem befreiten Gefühl betrachtet, ihr entkommen und mit ihr fertig zu sein. Über dem Eingang seines Hauses hat er das zunächst rätselhafte Motto angebracht: „Da redete Gott mit Noah und sprach: Gehe aus dem Kasten“ (S.69f). Stopfkuchen erläutert es weder dem verwunderten Eduard, der es als Aufforderung deutet, in die Welt hinauszugehen, während sich Heinrich doch aus ihr in den „Kasten“ der Schanze zurückgezogen hat, noch seiner Frau, die es ebenso direkt nimmt. Der „Kasten“ ist für Stopfkuchen aber der „Herdenkasten“, wie es einmal heißt, die Gesellschaft, der menschliche Zoo. Die Lebensleistung Heinrichs besteht freilich nicht nur darin, daß er sein persönliches Ziel erreicht hat, sondern daß er die Menschen in der Schanze, den „Mordbauern“ und seine verwilderte Tochter, aus ihrem Elend erlöst, die „bösen Geister ausgetrieben“ und seine Frau in ein glückliches und zufriedenes Leben geführt hat: „Die Klugen haben wahrhaftig lange nicht soviel Behaglichkeit in die Welt ge-

bracht und so viele Glückliche darin gemacht wie die Einfältigen“ (S.103). Die endgültige „Austreibung der bösen Geister“, Stopfkuchens Entdeckung des wahren „Mörders“ des Viehhändlers Kienbaum, vollzieht sich erst im Beisein Eduards. An diesem Ende der Geschichte beschleunigt sich die Erzählung, wobei Stopfkuchen freilich auch jetzt noch nicht ganz seiner die Zuhörer folternden Neigung zur Umständlichkeit entsagen will. Der „Mörder“ war der alte Landbriefträger Störzer, mit dem Eduard als Kind oft überland ging und der in ihm die Sehnsucht nach der weiten Welt erweckt hat, die sein Leben bestimmen sollte. Diesen Störzer hatte Eduard nicht mehr besuchen können, da er kurz nach seiner Ankunft gestorben war. Sein Tod läßt Stopfkuchen nun reden, der schon längere Zeit wußte, daß Störzer Kienbaum getötet hatte. Er wollte vermeiden, daß man diesen noch zur Rechenschaft zog, da die Tat schon lange zurücklag, der verdächtige Bauer Quakatz inzwischen gestorben und es im übrigen kein Mord war, sondern eine Körperverletzung mit Todesfolge: Der gedrückte und von seinem zu Geld gekommenen Schulkameraden Kienbaum ständig gedemütigte Störzer hatte ihn auf einen Schlag mit der Peitsche hin mit einem Steinwurf so unglücklich verletzt, daß er starb. Für Eduard ist die Eröffnung ein Schock, der einen tiefen Schatten auf die lieben alten Erinnerungen fallen läßt, und Stopfkuchen meint ironisch: „Was tut man so einem lieben, alten fremdgewordenen Freunde nicht alles zu Gefallen, um ihm das alte Nest wieder heimelig und vertraulich zu machen!“ (S.190) Er nimmt Eduard damit seine Illusionen über die menschliche Gesellschaft und rechtfertigt seinen Rückzug aus ihr. Eduard reist vorzeitig ab, um der Neugier und Sensationslust der nun aufgeklärten Stadtbevölkerung zu entgehen; Stopfkuchen hat zu verstehen gegeben, daß er sich um Störzers Tochter und ihre Kinder kümmern wird.

Die Charaktere sind dicht und lebendig gezeichnet, nur Eduard bleibt als Erzähler absichtlich etwas blaß. Als Kind war er einer von der Gegenpartei Stopfkuchens, einer derer, die diesen „unter der Hecke liegen ließen“, ein aufgeweckter Junge, guter Schüler mit dem von Störzer angefachten Drang in die weite Welt. Später heißt es von ihm nur, er sei Schiffsarzt gewesen, habe in Südafrika ein Vermögen gemacht und dort eine Burin geheiratet. Sein Leben in Afrika wird von Stopfkuchen, der sich dafür in keiner Weise interessiert, recht spöttisch abgetan, was er sich gutmütig gefallen läßt. Er erscheint wie gesagt als ein etwas prosaischer Durchschnittsmensch

(„Ich für mein Teil rauche und zünde mir gern beim Anblick des unendlichen Heeres der himmlischen Lichter eine frische Zigarre an, denn das leuchtet doch auch und der Mensch auf Erden ist darauf angewiesen, gegen alles und also auch gegen das „Übermaß der Sterne“ zu reagieren“ (S.5)), der aber, wie die letzte Bemerkung zeigt, doch zur Selbstironie fähig ist, wenn auch nicht im gleichen Maß wie Stopfkuchen. Er erfährt im Lauf seiner Erlebnisse in der alten Heimat: „Ja, im Grunde läuft es doch auf ein und dasselbe hinaus, ob man unter der Hecke liegenbleibt und das Abenteuer der Welt an sich herankommen läßt oder ob man sich von seinem guten Freunde Fritz Störzer und dessen altem Le Vaillant und Johann Reinhold Forster hinausschicken läßt, um es draußen auf den Wassern und in den Wüsten aufzusuchen!“ (S.198) Eduard war noch mit einem deutlichen Überlegenheitsgefühl zum Besuch in der Roten Schanze aufgebrochen, in der Erwartung, sich über den schrulligen alten Freund amüsieren zu können. Der fasziniert ihn aber mit fortschreitender Erzählung immer mehr und wächst geradezu ins Übermenschliche. Eduards bisherige Selbsteinschätzung wird zunehmend verunsichert bis ihm endlich am Schluß seine Lebensanschauung ganz ins Wanken gerät. Glänzend ist auch Störzer geschildert, unter dessen grauen Oberfläche am Ende der Geschichte die Abgründe deutlich werden: Die gedrückte Existenz, die doch imstande ist, seine Tat über viele Jahre hinweg zu verbergen, obwohl einem Unschuldigen der Verdacht, sie begangen zu haben, zum Schicksal wird. Störzer ist auch ein Gegenbild zu Stopfkuchen: Wie dieser ist er von Jugend auf gedrückt, aber ohne die Kraft sich „durchzufressen“. Er kann die Demütigungen, die ihm widerfahren, nicht verdauen, und als das angestaute Elend dann zum Ausbruch kommt und er sich einmal zu Gegenwehr aufrafft, führt das zur Katastrophe. Auch mit dem Unrecht, das er selbst begangen hat, wird er nicht fertig; er schleppt es wie seine Postsäcke jahrzehntelang über die Landstraßen. Ein Gegenbild zu Stopfkuchen ist natürlich vor allem Eduard, freilich in ganz anderer Weise. Trotz seiner Selbstsicherheit ist es Stopfkuchen ein Bedürfnis, sich mit Eduard und der Welt und Lebensanschauung, die dieser repräsentiert, auseinanderzusetzen. Seine Erzählung ist untergründig eine Rechtfertigung vor dem Freund, oder besser — da er diesen nicht allzu ernst nimmt — eine Selbstrechtfertigung angesichts des Freundes, den er kaum zum Reden kommen läßt und dessen Urteil er auch nicht einholt. Er hatte

von dessen Eintreffen in der Stadt schon gehört und seinen Besuch ungeduldig erwartet. Der Freund ist der geeignete Hörer, weil er nicht mehr zum Lebenskreis Stopfkuchens gehört: „Aber Menschenkind, mußt du denn immer unterbrechen? Menschenkind, begreifst du denn gar nicht, wie viele verhaltene Reden, wieviel verhaltener Wortschwall in einem nicht zum Zweck und auf die Kanzel gekommenen Kandidaten der Theologie stecken können? Da, sitze still und gucke in die schöne Gegend und auf die Heimatsgefilde und laß mich mir endlich mal Luft machen, einem Menschen gegenüber Luft machen, der nicht da unten in das alte Nest hineingehört, sondern der morgen schon wieder auf dem Wege nach dem untersten Ende vom alleruntersten Südafrika ist, also nicht die Geschichte vom Stopfkuchen und seiner Roten Schanze in sein nachbarliches Ehebett und in seine Stammkneipe weiterträgt“ (S.64f.). Dabei will Stopfkuchen Eduard freilich auch die vergangene Zurücksetzung vergelten: „Siehst du, Eduard, so zahlt der überlegene Mensch nach Jahren ruhigen Wartens geduldig ertragene Verspottung und Zurücksetzung heim. Darauf, auf diese Genugtuung, habe ich hier in der Kühle gewartet, während du mit deinem Le Vaillant im heißen Afrika auf die Elefanten-, Nashorn- und Giraffenjagd gingest oder dich auf andere unnötige Weise ab- und ausschwitztest“ (S.91). Und Eduard erzählt von der Nacht nach der Aufklärung des Mordfalls: „So wahrscheinlich bald nach Mitternacht hatte ich mich ganz in des Dicken Stelle, das heißt seine Haut versetzt, das heißt war in dieselbe hineinversetzt worden. Ich war zu seinem Leibesumfang angeschwollen und hatte mich auf die Höhe seiner behaglichen Weltverachtung erhoben und hatte gesagt: „Dem dürrn Afrikaner, diesem Eduard, wollen wir nun doch einmal aus dem alten Neste heraus imponieren und ihm beweisen, daß man auch von der Roten Schanze aus aller Philisterweltanschauung den Fuß auf den Kopf setzen kann. Dem wollen wir einmal zeigen, wie Zeit und Ewigkeit sich einem gestalten können, den man jung allein unter der Hecke liegen läßt und der da liegen bleibt und, um die Seele auszufüllen, nach Tinschen Quakatz sucht und, um den Leib bei Rundung zu erhalten, die Rote Schanze erobert und in Mußestunden von letzterer aus auch den gestern vergangenen Tag als wie einen seit Jahrtausenden begrabenen Mammutknochen aufgräbt“ (S.191). Und in der Tat wandelt sich im Laufe der Binnenerzählung Eduards Bild vom Faultier unter der Hecke gründlich und der feist-behåbige Freund schwillt ihm „von

Augenblick zu Augenblick mehr über jeglichen Rahmen hinaus“ (S.151f.).

Was ist nun der Gehalt der Erzählung? Er ist nicht im Bereich der fiktiven Handlung zu suchen, sondern in dem Licht, das von daher auf das menschliche Leben fällt. Das realiter Bedeutsame an der Figur des Stopfkuchen ist die Fähigkeit, die Bedrückung durch ungünstige Anlagen und eine feindliche Umgebung zu überwinden durch Annehmen seiner selbst, und die Einsicht, daß ein erfülltes Leben auch im bescheidenen Kreis möglich ist und „Zeit und Ewigkeit“ im Menschenleben sich mehr in der Tiefe des Innern als in der Weite der Welt gestalten. Es geht um die Kraft der Stille des nach innen konzentrierten Lebens, einer Existenz in der inneren Emigration, das die Wälle des Humors und der Ironie zwischen sich und das „gemeine Philistertum“ gelegt hat. Auch wer „unter der Hecke liegen gelassen wird“, der Vereinsamte, kann zu seinem Ziel gelangen: „Und ich hoffe es dir im Laufe des Tages doch noch zu beweisen, daß auch die einsame Haustürtreppe, der unterste Platz in jeder Schulklasse, der tränenreiche Sitz am Wiesenrain den Menschen doch noch zu einem gewissen Weltüberblick und einem Zweck und Ziel im Erdendasein gelangen lassen können“ (S.61f.). So geht es dem Roman um die Möglichkeit der Lebensbewältigung, die an der Figur des Stopfkuchens aufgewiesen wird.

Dieser Sinngehalt wird durch die äußeren Begebenheiten hindurch sichtbar gemacht. Das Vordergründige wird vielfach relativiert: durch die verschiedenen Erzählperspektiven, durch die Ironisierung und die Zeitstruktur – die Erzählung folgt nicht der erzählten Zeit, sondern läßt das Geschehen in vielen Vor- und Rückblicken und Wiederholungen quasi zeitlos werden. Hinzu kommt, daß die Zeiten der verschiedenen Ebenen der Erzählung – die Zeit der Schiffsreise und der Abfassung der Erzählung, die Zeit von Eduards Besuch in der Heimat, die Jahre der Jugendzeit – immer präsent sind und miteinander verbunden werden: Als Eduard erzählt, wie er sich beim Abschied Heinrichs von Valentine am Ende der Schulzeit von beiden abwendet, fährt er fort: „Als ich wieder aufsehe, ist weiter nichts vorgefallen, als daß die Jahre hingegangen sind und daß die langen Wogen des großen Meeres unter dem Schiffe weiterrollen.“ (S.44).¹² Diese Zeitkreise von Jugendzeit, Heimatbesuch

¹² Zur Zeitstruktur des Romans vgl. H.Meyer (1953).

und Zwischenzeit erweitern sich noch um den des siebenjährigen Kriegs, auf den immer wieder Bezug genommen wird, und verfließen endlich in die „Ewigkeit“, repräsentiert durch die antediluvianischen Funde, die Stopfkuchen aus der Umgebung der Roten Schanze zusammenträgt. Das Megatherium, das versteinerte Riesenfaultier, das Stopfkuchen unter ihr ausgegraben hat, wird letztlich zum Maßstab der Zeit. Als Stopfkuchen vor der Frage stand, ob er Störzer als Mörder anzeigen solle, ging er zuerst „hinter in die Kammer zu meinem Riesenfaultier, besah mir dessen saubere Reste noch einmal und sagte: 'Alter Gesell, was hätte es denn dir gemacht, wenn Stopfkuchen ein paar Wochen oder ein paar Jahre dich später aufgedeckt hätte?'“ Und nachdem ihm „das gute Tier die genügende Antwort gegeben hat“, wartet er ab (S.174). In der schon zitierten Stelle sagt Eduard von ihm, er habe „den gestern vergangenen Tag als wie einen seit Jahrtausenden begrabenen Mammutsknochen ausgegraben“. In der Erzählweise Heinrichs mit ihren Wiederholungen, Vor- und Rückblicken, durch die Vergangenes gegenwärtig und Gegenwärtiges zur Vergangenheit wird, zeigt sich das Geschehen als Erscheinung einer zeitlosen Wirklichkeit. Einzelne Dinge – die Rote Schanze, das Liegen unter der Hecke, die schwachen Beine, der starke Magen – verdichten sich zu Symbolen von allgemeiner Bedeutung. So geht es in Raabes Roman letztlich auch darum, das menschliche Leben auf dem Hintergrund einer ewigen Ordnung zu sehen, auf der es schwimmt, wie das Schiff, das Eduard in seine Heimat trägt und unter dem „die langen Wogen des großen Meeres weiterrollen und es gegenwärtig gutmütig, ohne arges Rollen, Schütteln und Schüttern weitertragen, dem Kap der Guten Hoffnung zu“ (S.44).

Die Erzählung hat auch autobiographische Bezüge. Die Provinzstadt trägt nicht nur Züge Wolfenbüttels, wo Raabe selbst zur Schule ging, und die Rote Schanze entspricht nicht nur der dortigen Weißen Schanze, sondern Raabe hat in einem Brief an Paul Heyse vom 13.3.1892 auch bekannt, daß es der „dürre Raabe“ sei, der da in Gestalt des dicken Schaumann unter der Hecke liegt, und daß die Rote Schanze für seine „humoristische Weltanschauung“ stehe. Auf die Parallelität dieser Weltanschauung, auf die Verbindung im Erzählstil Raabes und Stopfkuchens haben wir schon hingewiesen. So vermittelt der Roman auch jene Sicht auf das Leben, zu der sich Raabe selbst nach langen Kämpfen durchgerungen hatte und die ihm die Last seines Pessimismus erleichterte.

Franz Kafka: Der Prozeß

Der Roman wurde zuerst von Max Brod 1925 aus dem Nachlaß herausgegeben. Er ist unvollendet. Das Schlußkapitel liegt zwar vor, aber einige Kapitel sind Fragment geblieben und es fehlt eine straffende Überarbeitung; es gibt störende Längen und lose Handlungsfäden. Insgesamt werden aber auch in der vorliegenden Form Inhalt, Charakter und Gehalt der Erzählung hinreichend deutlich.

Zunächst kurz die Handlung: Josef K., ein Bankprokurist, wird eines Morgens plötzlich und „ohne daß er etwas Böses getan hätte“¹³ verhaftet. Der Grund der Verhaftung wird ihm nicht eröffnet. Sie ist, so stellt sich heraus, keine Verhaftung im normalen Sinn, denn er wird nicht in ein Gefängnis eingeliefert, sondern darf vorläufig seinen üblichen Beschäftigungen weiter nachgehen, bis über ihn „verfügt“ wird. Der Haftbefehl ist auch nicht von einem ordentlichen, öffentlichen Richter ausgestellt, sondern von einer Gerichtsbarkeit, von deren Existenz K. bisher nichts wußte und die weithin anonym bleibt. Das „Gesetz“, auf das sie sich stützt, ist geheim — niemand, dem K. begegnet, kennt es, und keiner kennt die obersten Instanzen dieses Gerichts. Auch das Verfahren ist geheim und kein Außenstehender erhält Einblick in die Gerichtsakten. Über diese seltsame Gerichtsbarkeit erhält K. erst im weiteren Verlauf einige Auskünfte. Zunächst versucht er, seine Verhaftung und Anklage als bedeutungslos anzusehen und auf dem normalen Rechtsstandpunkt zu verharren: „K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede, alle Gesetze bestanden aufrecht“ (S.9). Aber wider Willen ist er doch verunsichert, und daher folgt er auch der ersten Vorladung zu einer Untersuchung. In einem heruntergekommenen Wohnhaus in der Vorstadt findet er nach längerem Suchen den Raum, in dem sie stattfinden soll. Der schäbige Untersuchungsbeamte hat aber weder Akten noch weiß er, wer K. ist. Statt Akten oder Gesetzesbüchern liegen auf seinem Pult nur ein billiger Fortsetzungsroman und ein pornographisches Werk. K. protestiert gegen die Absurdität des ganzen Verfahrens, das Fehlen aller Rechtsgrundlagen und weigert sich, weiter auf diese Farce einzugehen. Trotzdem wird K. immer

¹³ S.7 der Ausgabe im Fischer-Verlag, Frankfurt a.M. 1979, die dem Text der Gesammelten Schriften, hg. von M.Brod, Bd.3, New York 1946 folgt. Die folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf die erstere Ausgabe.

tiefer in seinen „Prozeß“ verstrickt: „Der Gedanke an den Prozeß verließ ihn nicht mehr“ (S.98). Er erfährt, daß viele Leute von diesem Gericht wissen, es als gegeben anerkennen und sich ihm beugen, und entdeckt so eine ihm bisher verborgene, ungreifbare und unbegreifbare Macht, die immer wieder einzelne ergreift und sie aus ihrer normalen bürgerlichen Existenz herausreißt. Der Versuch, seinen Prozeß geheimzuhalten, schlägt fehl, da sich die Kunde davon in seiner Umgebung verbreitet. Obwohl er keinen Zwangsmaßnahmen ausgesetzt ist, verflicht K.s anfängliche Verachtung des gegen ihn laufenden Verfahrens mehr und mehr, seine Verunsicherung nimmt zu und er wird immer stärker in den Bann dieses Geschehens hinter den Kulissen der normalen Welt gezogen. Er will sich vor dem Gericht verteidigen, erkennt aber bald die Unmöglichkeit, eine Verteidigungsschrift gegen einen unbekannten Vorwurf zu verfassen: „Er wollte darin eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigeren Ereignis erklären, aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte... Die Eingabe bedeutete freilich eine fast endlose Arbeit. Man mußte keinen sehr ängstlichen Charakter haben und konnte doch leicht zu dem Glauben kommen, daß es unmöglich war, die Eingabe jemals fertigzustellen. Nicht aus Faulheit oder Hinterlist, die den Advokaten allein an der Fertigstellung hindern konnten, sondern weil in Unkenntnis der vorhandenen Anklage und gar ihrer möglichen Erweiterungen das ganze Leben in den kleinsten Handlungen und Ereignissen in die Erinnerung zurückgebracht, dargestellt und von allen Seiten überprüft werden mußte“ (S.98,110). K. sucht, zuerst halb widerwillig, Unterstützung bei dem Advokaten Dr.Huld. Der sagt ihm aber fast ein Jahr nach seiner Bestellung zum Anwalt, „er habe natürlich sofort zu arbeiten begonnen, und die erste Eingabe sei schon fast fertiggestellt. Sie sei sehr wichtig, weil der erste Eindruck, den die Verteidigung mache, oft die ganze Richtung des Verfahrens bestimme. Leider, darauf müsse er K. allerdings aufmerksam machen, geschehe es manchmal, daß die ersten Eingaben bei Gericht gar nicht gelesen würden. Man lege sie einfach zu den Akten und weise darauf hin, daß vorläufig die Einvernahme und Beobachtung des Angeklagten wichtiger sei als alles Geschriebene. Man fügt, wenn der Petent dringlich wird, hinzu, daß man vor der Entscheidung, sobald alles Material gesam-

melt ist, im Zusammenhang natürlich, alle Akten, also auch diese erste Eingabe, überprüfen wird. Leider sei aber auch dies meistens nicht richtig, die erste Eingabe werde gewöhnlich verlegt oder gehe gänzlich verloren, und selbst wenn sie bis zum Ende erhalten bleibt, werde sie, wie der Advokat allerdings nur gerüchtweise erfahren hat, kaum gelesen. Das alles sei bedauerlich, aber nicht ganz ohne Berechtigung. K. möge doch nicht außer acht lassen, daß das Verfahren nicht öffentlich sei, es kann, wenn das Gericht es für nötig hält, öffentlich werden, das Gesetz aber schreibt Öffentlichkeit nicht vor. Infolgedessen sind auch die Schriften des Gerichts, vor allem die Anklageschrift, dem Angeklagten und seiner Verteidigung unzugänglich, man weiß daher im allgemeinen nicht oder wenigstens nicht genau, wogegen sich die erste Eingabe zu richten hat, sie kann daher eigentlich nur zufälligerweise etwas enthalten, was für die Sache von Bedeutung ist. Wirklich zutreffende und beweisführende Eingaben kann man erst später ausarbeiten, wenn im Laufe der Einvernahmen des Angeklagten die einzelnen Anklagepunkte und ihre Begründung deutlicher hervortreten oder erraten werden können. Unter diesen Verhältnissen ist natürlich die Verteidigung in einer sehr ungünstigen und schwierigen Lage. Aber auch das ist beabsichtigt. Die Verteidigung ist nämlich durch das Gesetz nicht eigentlich gestattet, sondern nur geduldet, und selbst darüber, ob aus der betreffenden Gesetzesstelle wenigstens Duldung herausgelesen werden soll, besteht Streit“ (S.99f.). Als sich in K. der Verdacht verstärkt, daß Huld untätig ist oder gar absichtlich seiner Sache schadet, wendet er sich an den Maler Titorelli, der sich guter Beziehungen zum Gericht rühmt. K. erfährt jedoch, daß solche „Helfer“ eher Instrumente des Gerichts sind, als Verbündete: Man begibt sich nur in neue Abhängigkeiten, die um so entwürdigender werden, je unsicherer die Hilfe erscheint, die sie bieten können. Am Kaufmann Block, den er beim Advokaten Huld trifft und dessen Prozeß schon fünf Jahre dauert und seine bürgerliche Existenz völlig vernichtet hat, wird K. die äußerste Demütigung klar, in die Huld diesen Mann mit der vagen Hoffnung treibt, ihm helfen zu können. Unter dem Druck der Unsicherheit löst sich die Kraft zur Selbstbehauptung und entschlossenen Tat zusehends auf; angesichts der völligen Undurchsichtigkeit des Verfahrens erscheint alles Tun sinnlos. K. wird müde, er ist unfähig, seinen Geschäften in der Bank die nötige Aufmerksamkeit zu widmen und seinem Konkurrenten, dem Direktor-Stellvertreter, Widerstand zu

leisten, der die Gelegenheit nutzt, K.s Position in der Bank zu unterminieren. Als er im dunklen Dom auf einen italienischen Geschäftsfreund der Bank wartet, dem er die Kunstdenkmäler der Stadt zeigen soll, spricht ihn ein Priester an, der sich als Gefängniskaplan der geheimen Gerichtsbarkeit zu erkennen gibt. Wie alle, die damit zu tun haben, gibt er K. gewisse Informationen, die aber nie die eigentlich wichtigen Fragen beantworten und Klarheit liefern, sondern eher verwirren. Der Kaplan sagt ihm nichts über Struktur und Macht des Gerichts und das Gesetz, nach dem es urteilt, sondern wirft ihm nur vor, sich bzgl. des Gerichts zu täuschen — in welchem Punkt läßt er freilich offen und K. hat ja auch gar keine klare Vorstellung vom Gericht, die als Täuschung bezeichnet werden könnte. Der Kaplan erzählt K. dann eine Geschichte, die in den einleitenden Schriften zum Gesetz stehen und diese Täuschung betreffen soll (S.182ff.). Die Geschichte handelt von einem Mann, der zu dem Türhüter kommt, der „vor dem Gesetz steht“, und ihn um Einlaß bittet. „Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. 'Es ist möglich', sagt der Türhüter, 'jetzt aber nicht'“. Der Mann wartet vor der Tür bis zu seinem Tod. Er stellt noch eine letzte Frage: „Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn die Größenunterschiede haben sich sehr zu ungunsten des Mannes verändert. 'Was willst du denn jetzt noch wissen?' fragt der Türhüter, 'du bist unersättlich'. 'Alle streben doch nach dem Gesetz', sagt der Mann, 'wie kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?' Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon am Ende ist, und um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an: 'Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn'.“ Der Kaplan gibt nun nicht etwa eine Interpretation der Geschichte, und auch K. stellt nicht die entscheidenden Fragen, was das Gesetz denn sei, was der Mann vom Gesetz wolle, und warum er nicht eingelassen werde. Vielmehr referiert der Kaplan nur verschiedene Interpretationen, die sich z.T. widersprechen und sich auf die unbedeutendsten Details der Geschichte beziehen, bis K. am Ende ermüdet, ohne irgendeine Einsicht gewonnen zu haben: „Er war zu müde, um alle Folgerungen der Geschichte übersehen zu können, es waren auch ungewohnte Gedankengänge, in die sie ihn führte, unwirkliche Dinge, besser geeignet

zur Besprechung für die Gesellschaft der Gerichtsbeamten als für ihn. Die einfache Geschichte war unförmlich geworden“ (S.188). Das letzte Kapitel schildert K.s Ende. Er wird, ein Jahr nach seiner Verhaftung, von zwei Herren „in Gehröcken, bleich und fett, mit scheinbar unverrückbaren Zylinderhüten“ abgeholt, und erkennt, daß er zum Tod verurteilt worden ist und dies seine Henker sind. Durch die nächtlichen Straßen führen sie ihn hinaus in einen Steinbruch, wo sie ihn mit einem Fleischermesser erstechen. K. leistet keinen Widerstand mehr. Er erkennt, daß es nach dem Willen des Gerichts seine Pflicht gewesen wäre, sich selbst zu töten, aber dazu fehlt ihm die Kraft. „Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger. Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K., wie die Herren, nahe vor seinem Gesicht, Wange an Wange aneinandergelehnt, die Entscheidung beobachteten. 'Wie ein Hund!' sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben“ (S.194).

Kafka schildert in seinem Roman keine Vorgänge, die, obwohl fiktiv, sich doch so oder ähnlich in unserer Welt hätten abspielen können. Sie gehören der Welt eines Albtraums an. Die Figuren sind nicht als lebendig-konkrete Charaktere gezeichnet, wie das Raabe so meisterhaft getan hat. Sie werden nur in ihrer äußeren Erscheinung charakterisiert; es wird kein Versuch gemacht, ihnen ein eigenständiges Innenleben zu geben, einen Charakter, eine Lebensgeschichte. Sie erscheinen nicht als Determinanten des Geschehens, sondern als Verdichtungen der Welt, der sie angehören: Es sind nicht reale Personen, sondern Larven. Das gilt zunächst für die Menschen, die K. begegnen. Auch er selbst bleibt aber farblos – symptomatisch dafür ist, daß nicht einmal sein Nachname angegeben wird. Seine Persönlichkeit bleibt undeutlich; er erscheint nur als Subjekt dieser traumartigen Welt. Mit Beginn der Erzählung, seinem Erwachen am Morgen seines 30.Geburtstages, und seiner Verhaftung, wird er aus seiner normalen Existenz gerissen, und in diese alptraumartige Welt versetzt, die ihn mehr und mehr umfängt.¹⁴ Traumartig sind auch

¹⁴ Auch in der *Verwandlung* läßt Kafka den Übergang von der normalen zur traumhaften Wirklichkeit mit dem Erwachen einsetzen. In einer von ihm gestrichenen Partie des 1.Kapitels heißt es: „Jemand sagte mir – ich kann

die einzelnen Szenen, wie z.B. jene in dem verkommenen Haus in der Vorstadt, wo sich die erste Untersuchung vollziehen soll: „K. glaubte in eine Versammlung einzutreten. Ein Gedränge der verschiedensten Leute — niemand kümmerte sich um den Eintretenden — füllte ein mittelgroßes, zweifenstriges Zimmer, das knapp an der Decke von einer Galerie umgeben war, die gleichfalls vollständig besetzt war und wo die Leute nur gebückt stehen konnten und mit Kopf und Rücken an die Decke stießen... Manche hatten Polster mitgebracht, die sie zwischen den Kopf und die Zimmerdecke gelegt hatten, um sich nicht wundzudrücken“ (S.37f.). Ebenso die Begegnung im dunklen Dom. Traumartig ist auch die Auflösung der Handlung in einzelne Szenen, deren zeitliche Folge weitgehend unklar bleibt, der Mangel an Kohärenz des Geschehens. Die Personen wechseln mit den Szenen, sie treten plötzlich hervor und zurück, ohne daß man ihnen eine feste Rolle im Ganzen zuordnen könnte. Die Frauengestalten — Fräul. Bürstner, die Frau des Gerichtsdieners, Leni — sind lediglich identitätslose Verdichtungen momentaner sexueller Empfindungen. Einem Traum entspricht auch das Fehlen jeder festen Ordnung des Geschehens, die Undurchsichtigkeit der Welt, in der sich K. bewegt, seine Unfähigkeit, die Erscheinungen rational zu analysieren — er ist, wie wir sahen, unfähig, sich die entscheidenden Fragen zu stellen —, sein Akzeptieren des Unbegreiflichen und die Lähmung seiner Tatkraft. Das Gericht ist einerseits real — es existiert nicht nur in K.s Bewußtsein —, andererseits ist es aber doch auch eine Projektion seiner Ängste und Erwartungen;

mich nicht mehr erinnern, wer es gewesen ist —, daß es doch wunderbar sei, daß man, wenn man früh aufwacht, wenigstens im allgemeinen alles unverrückt an der gleichen Stelle findet, wie es am Abend gewesen ist. Man ist doch im Schlaf und im Traum wenigstens scheinbar in einem vom Wachen wesentlich verschiedenen Zustand gewesen, und es gehört, wie jener Mann ganz richtig sagte, eine unendliche Geistesgegenwart oder besser Schlagfertigkeit dazu, um mit dem Augenöffnen alles, was da ist, gewissermaßen an der gleichen Stelle zu fassen, an der man es am Abend losgelassen hat. Darum sei auch der Augenblick des Erwachens der riskanteste Augenblick am Tag; sei er einmal überstanden, ohne daß man irgendwohin von seinem Platze fortgezogen wurde, so könne man den ganzen Tag über getrost sein“ (S.217). Dieser Text zeigt, wie brüchig und trügerisch die Wirklichkeit für Kafka war, wie unsicher und vordergründig ihre normale Ordnung.

denn es tut immer das, was K. befürchtet.¹⁵ Diese beklemmend irrealen Atmosphäre zieht auch den Leser in ihren Bann. Rational betrachtet ist die Geschichte absurd, ohne jede Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit, als Folge traumartiger Bilder hat sie aber ihre eigene „Logik“, Überzeugungskraft und Dichte. Die Erzählung schildert aber keineswegs einen Traum von K., sondern sein reales Schicksal; er träumt nicht nur von seiner Hinrichtung, sondern sie findet tatsächlich statt. Dargestellt wird nicht ein Traum, sondern eine alptraumartige Realität, die zunächst unter der trügerischen Oberfläche des normalen Lebens liegt, es dann in ihren Strudel zieht und endlich verschlingt.

Der Roman ist eine Er-Erzählung, in der jedoch das gesamte Geschehen vom Standpunkt K.s aus gesehen wird. Das entspricht der Ambivalenz des Erzählten zwischen Wirklichkeit und Traum. Eine Ich-Erzählung hätte für das Ende K.s einen Wechsel des Erzählers und damit eine Unterscheidung zwischen dem Erleben K.s und der Realität erzwungen; sie hätte den Realitätsanspruch der Geschichte hinter dem subjektiven Erlebnisaspekt zurücktreten lassen. Eine Erzählung vom Standpunkt des allwissenden Beobachters hätte umgekehrt eine Klärung der objektiven Verhältnisse erfordert, die ja gerade aufgehoben werden sollen. Dieser Ambivalenzen entspricht auch die Sprache Kafkas: Der Gegensatz zwischen der nüchternen Klarheit der einzelnen Sätze und der Undurchsichtigkeit der Geschichte insgesamt.

Worin besteht nun der Gehalt des Romans? Kann man auch hier sagen, im Spiegel eines fiktiven Geschehens werde Wirklichkeit gezeigt? Der Einwand liegt auf der Hand, daß die fiktive Welt, in der sich das geschilderte Geschehen vollzieht, so verschieden von der wirklichen ist, daß die Geschichte keinerlei Wahrheitsähnlichkeit hat, also auch keine „Aussagen“ über die Wirklichkeit vermitteln kann. Die Erzählung stellt uns nicht einmal ein in sich kohärentes Geschehen vor, die Welt, von der sie redet, ist absurd und völlig undurchsichtig. Sie mag eine dichte und beklemmende Schilderung einer Vorstellungswelt sein, in der sich die Realität langsam in

¹⁵ Charakteristisch dafür ist z.B. die Prügelzene in der Rumpelkammer (Kap.5): Sie ist eine Projektion von K.s Schuldgefühl; er verheimlicht sie wie dieses Gefühl, sie vollzieht sich nur, wenn K. die Tür zur Kammer öffnet und dauert jenseits aller realistischen Plausibilität noch am nächsten Tage an.

ein traumartiges Labyrinth auflöst, hat aber kaum mehr kognitive Relevanz als sonst irgendein Traum. Dieser Einwand setzt aber voraus, was Kafka gerade infrage stellt: Eine geordnete, intelligible Wirklichkeit, eine normale Welt wachen Bewußtseins, von der sich Traumvorstellungen eindeutig unterscheiden lassen. Er zeigt die Wirklichkeit in einer radikal unnormalen Sicht. Diese Sicht muß man ernstnehmen, um den Gehalt zu erfassen, ja um die Erzählung überhaupt als gehaltvoll ansehen zu können. Ernstnehmen heißt nicht, sie sich zu eigen machen, es heißt aber auch nicht nur, den *Prozeß* als Ausdruck einer verbreiteten Erfahrung der Undurchsichtigkeit der Welt ansehen oder gar als Symptom von Kafkas psychischen Problemen, sondern anerkennen, daß seine Sicht zumindest partiell berechtigt und für unser Weltverständnis bedeutsam ist. Dann kann man durchaus sagen, daß die Erzählung im Spiegel eines fiktiven Geschehens zeige, wie es sich mit unserer Lebenswirklichkeit verhält.

Gegenstand des *Prozesses* ist nicht die Welt im allgemeinen, sondern zunächst ein Ausschnitt der sozialen Wirklichkeit: die Gerichtsbarkeit. Hinter den normalen, öffentlichen Institutionen, die nach bekannten Gesetzen und Verfahrensregeln arbeiten, erscheint eine nichtöffentliche, undurchsichtige Gerichtsbarkeit. Ihre Ungreifbarkeit bewirkt, daß sie ihre Macht vorwiegend über die Vorstellungen der Menschen von ihr ausübt, über die Angst der Angeklagten; sie selbst sind es, die bewirken, daß das Verfahren zunehmend Einfluß auf ihr Leben gewinnt. Daß das Gericht und seine Macht aber durchaus real sind, zeigt die Hinrichtung K.s, wenn sie auch nach dem Willen des Gerichts eigentlich durch einen Selbstmord hätte ersetzt werden sollen. Die geheime Gerichtsbarkeit arbeitet im Hintergrund – ihre Amtsräume befinden sich auf den Dachböden der Häuser –, aber die öffentliche Gerichtsbarkeit ist mit ihr verquickt: Die öffentlichen Richter und Staatsanwälte stehen in kollegialer Verbindung mit den nichtöffentlichen, die Advokaten sind bei beiden Institutionen tätig.

Vordergründig ist diese nichtöffentliche Gerichtsbarkeit ein Bild der für den einzelnen undurchschaubar gewordenen öffentlichen. Tatsächlich ist sie aber mehr. Das zeigt die Szene im Dom im 9. Kapitel, die dichteste des ganzen Buches. Hier wird das „Gesetz“ deutlich über den juristischen Rahmen hinaus in die Sphäre des Religiösen gehoben. Es wird zum unbekannten Gesetz eines unbe-

kannten Gottes, unter dessen Gewalt der Mensch steht, ohne zu wissen, was ihm vorgeworfen wird, vor dem er schuldig ist ohne bewußtes Verschulden.¹⁶ Die einzig greifbaren Mitglieder der Gerichtshierarchie, die einfachen Untersuchungsbeamten, kennen das Gesetz selbst nicht. Sie erscheinen als die Repräsentanten der Kirche, als die Türhüter, die dem, der „Eintritt zum Gesetz“ sucht, den Weg versperren und ihn nur mit unverständlichen Erläuterungen und Interpretationen ephemerer Details abspeisen – die Interpretationen des Kaplans sind eine Karrikatur theologischer Argumentationen. Gesetz und Gerichtsbarkeit sind also im Roman nicht nur juristische Phänomene, sondern sie stehen für die undurchsichtigen Mächte, die nicht nur das äußere Leben des Menschen bestimmen, sondern auch sein Schuldig- oder Unschuldigsein. Man muß sich aber hüten, ihnen eine zu spezifische (soziale, religiöse oder psychologische) Interpretation zu geben. Kafka hat sich selbst energisch gegen solche Interpretationen gewandt.¹⁷ Die Welt des Romans ist keine Verschlüs-

¹⁶ M.Brod meint zwar in (1954) (S.218f), K. sei nicht schuldlos, sondern er sei kalt, egoistisch und wahrer Liebe nicht fähig; seine Henker vollzögen das Urteil an einem, der dem wahren Leben schon erstorben ist. Aber das entspricht kaum dem, was im Roman geschildert wird. Erhellend für die religiöse Komponente des Romans ist hingegen Brods Hinweis auf die Anklage Hiobs gegen Gott (9.11ff): „Rafft er hinweg, wer will ihm wehren? Wer darf zu ihm sagen: Was tust du? .. Wie sollte ich ihm denn antworten und Gründe finden wider ihn? Wenn ich auch Recht habe, kann ich ihm dennoch nicht antworten, sondern müßte um mein Recht flehen.. Sage ich, daß ich gerecht bin, so verdammt er mich doch; bin ich unschuldig, so gibt er mir doch Unrecht“.

¹⁷ Die Unsinnigkeit solcher spezifischer Bestimmungen von Gesetz, Schuld und Gerichtsbarkeit erhellt aus der Unzahl heterogener Deutungsversuche in der Literatur. Die zentrale Frage der Interpretationen ist die, ob K. tatsächlich unschuldig ist oder nicht, bzw. ob sein Schuldbewußtsein ihm von außen aufgedrängt wird, oder aus ihm selbst kommt. F.Weltsch meint, ein unbewußtes Schuldgefühl brähe in ein Bewußtsein ein, das sich ohne Schuld fühlt, und das Schuldgefühl steigere sich durch den Versuch K.s es zu verdrängen bis zum Gericht über ihn. Damit wird aber das Problem ins rein Psychologische verwiesen, und der Roman wird zu einer psychologischen Fallstudie. Daß K. tatsächlich schuldig sei, meinen z.B. Max Brod und Martin Buber. Der letztere setzt K.s Schuld mit der Urschuld des Menschen vor Gott gleich, die K. nicht anzunehmen bereit sei. Damit würde aber das schäbige, inkompetente und korrupte Gericht zu einer göttlichen Instanz aufgewertet und erschiene nicht

selung von Gedanken, sondern aus einem Erleben geboren, das sich für Kafka in traumhafte Bilder verdichtete, in deren Bann er stand. Und das ist auch die Wirkung auf den Leser: Wer in das Labyrinth dieser Bilder eintritt, erfährt die Verfremdung, die Undurchschaubarkeit und Ambivalenz der Welt, angesichts derer Fragen nach dem Warum und Wozu sinnlos werden. Zum Charakter der Mächte, die Kafka beschwört, gehört ferner gerade auch die Unklarheit ihrer Natur und ihres Einflßbereichs. Sie beherrschen jedenfalls nicht nur Teilbereiche, sondern das ganze menschliche Leben. Ihre Undurchsichtigkeit lähmt den Willen zum Widerstand, da der Erfolg allen Tuns in Unkenntnis der Gesetzmäßigkeiten, denen sie folgen, völlig unklar bleibt. Am Ende steht so eine Haltung, die nicht einmal mehr Verzweiflung ist, sondern müde Wehrlosigkeit gegen eine zum Albtraum gewordene Realität, Selbstaufgabe in der fraglos gewordenen Anerkennung des unbekannten Gesetzes.

Der Roman enthält auch autobiographische Züge. K. ist eine Kürzel für Kafka selbst, Fräulein Büstner — im Manuskript meist als F.B. abgekürzt — eine für seine Verlobte Felice Bauer. Bei Beginn der Arbeit am *Prozeß* war Kafka 31 Jahre alt wie K. Im *Brief an den Vater* schreibt er: „Ich hatte vor Dir das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht. In Erinnerung an diese Grenzenlosigkeit schrieb ich von jemandem einmal richtig: 'Er fürchtet die Scham werde ihn noch überleben'“ — die letzten Worte des *Prozesses*. Daß das Gericht, das K. zum Tode verurteilt, auch ein Bild des übermächtigen Vaters ist, von dem sich Kafka bis in seine letzten Jahre hinein nicht lösen konnte, zeigt die Erzählung *Das Urteil*, in dem der Vater den eigenen Sohn zum Tode verurteilt und dieser das Urteil durch Selbstmord vollstreckt. Dennoch tut man gut, den Roman nicht bloß als verschlüsseltes Psychogramm zu lesen; man degradiert ihn sonst zum Produkt einer kranken Psyche. Sicher ist er auch eine Darstellung von Kafkas „traumhaftem inneren Leben“, wie dieser das in der Tagebuchnotiz vom 6.8.1914 für seine ganze Dichtung behauptet, aber seine psychische Situation machte ihn doch auch hellichtig für allgemein bedeut-

nur wie bei Kafka als kirchenähnliche Institution. Thesen über eine soziale Schuld K.s als Mitglied der bürgerlich-kapitalistischen Klasse (W.Emrich) endlich finden im Text keinerlei Grundlage.

same Aspekte der Wirklichkeit und in deren Aufweis liegt der Gehalt seiner Werke.

5.4 Dramen

Wir haben im Abschnitt 3.3 Schauspiele als Formen oder Typen von Aufführungen charakterisiert. Oft bezeichnet man auch den zugrunde liegenden Text als Schauspiel. Der Text eines Dramas¹ ist aber — wenn es sich nicht um reine Lesedramen handelt, von denen wir hier absehen — immer als Grundlage für Aufführungen konzipiert und daher auch so zu lesen, daß man sich die Handlung bühnenmäßig inszeniert vorstellt. Als Texte sind Dramen Gegenstand literaturwissenschaftlicher, als Aufführungen hingegen Thema theaterwissenschaftlicher Erörterungen. Diese Trennung hat allein äußere Gründe — Literatur besteht nach der üblichen Bestimmung aus sprachlichen Texten, während man zum Theater neben dem Schauspiel auch Oper, Operette, Ballett und Pantomime rechnet —, von der Sache her ist sie unglücklich. Eigentlich müßte man Schauspielen eine eigene kunstwissenschaftliche Disziplin zuordnen, die systematisch beide Aspekte berücksichtigt und aufeinander bezieht. Eine solche Disziplin existiert aber nicht einmal dem Namen nach.² Wenn die Diskussion von Dramen sich so stark auf die Texte konzentriert, so liegt das natürlich auch daran, daß diese leichter verfügbar sind als Material über Aufführungen, wie z.B. Filmaufnahmen.

In einem Drama wird ein Geschehen von Schauspielern auf der Bühne vor Zuschauern als gegenwärtig dargestellt. Damit sind schon die wesentlichen Unterschiede zwischen Dramen und Erzählungen

¹ Wir verwenden das Wort „Drama“ hier nicht in dem engeren Sinn des 19. Jahrhunderts, in dem es ein Stück bezeichnet, das sich von einer Tragödie durch den glücklichen Ausgang, von einer Komödie durch den ernsten Inhalt unterscheidet, sondern als Synonym für „Schauspiel“, also allgemein für Theaterstücke, die (im Gegensatz zu Opern, Singspielen, Musicals etc.) auf dem gesprochenen Wort beruhen.

² Mit dem Wort „Dramaturgie“ bezeichnet man — neben einer Tätigkeit, die im weiteren Sinn zur Regie gehört — üblicherweise jenen Teil der Poetik, in dem Wesen, Formen und Wirkungen des Dramas untersucht werden, wobei aber wieder die Texte im Mittelpunkt stehen.

genannt: Die Handlung eines Schauspiels wird erstens nicht erzählt, sondern gespielt. Es gibt meist keinen Erzähler und damit auch nicht die Möglichkeiten, das Geschehen durch die Erzählform zu charakterisieren. Nun kommen zwar in den Dialogen Erzählungen vor und darüber hinaus hat auch das Theater die Möglichkeit, so etwas wie einen Rahmenerzähler oder einen Kommentator einzuführen. So kommentiert in der griechischen Tragödie oft der Chor das Geschehen, in Shakespeares *Henry V* fungiert der Chor zwischen den Akten als Rahmenerzähler, der die realen historischen Zeitabstände zwischen den einzelnen dramatischen Stationen überbrückt, und in Thornton Wilders *Our Town* tritt der Spielleiter als Erzähler und Kommentator auf. Im Drama wird das Geschehen aber doch primär durch das Spiel präsentiert, sein Vollzug auf der Bühne ist die spezifische Form dramatischer Darstellung. Wie wir sahen gibt es auch in Erzählungen eine präsentierende oder szenische Darstellungsweise, in der der Erzähler ganz zurücktritt und der Leser gewissermaßen zum unmittelbaren Zeugen der Vorgänge wird. Während das Geschehen hier aber in der Phantasie des Lesers lebendig wird, nimmt es der Zuschauer im Theater sinnlich wahr; er sieht und hört es und stellt es sich nicht nur vor. Die Umsetzung des Textes in anschauliche Vorgänge ist hier Leistung der Interpreten (des Regisseurs, der Schauspieler), nicht der Phantasie des Betrachters, obwohl natürlich auch die mitwirken muß, um die Vorgänge auf der Bühne zum Geschehen in einer fiktiven Realität werden zu lassen. Hier ist man also in einem sehr viel konkreteren Sinn Zeuge des Geschehens, so daß auch Erleben und Illusion stärker sein können. Erzählungen berichten ferner von einem abgeschlossenen und vergangenen Geschehen; ihre Vergegenwärtigung hat den Charakter der Erinnerung, ihr Tempus ist das Imperfekt, das freilich in präsentierender Darstellung manchmal ins historische Präsens umschlagen kann. Im Drama ereignet sich hingegen das Geschehen jetzt, vor den Augen der Zuschauer. Es wird im Modus des Vollzugs vergegenwärtigt.

Aristoteles unterscheidet in seiner *Poetik* fünf Elemente des Dramas³: die Handlung (*Mythos*), die Charaktere, die Sprache (*Lexis*), die (im Spiel geäußerten) Gedanken und Argumente (*Dianoia*),

³ Da er von der antiken Tragödie spricht, führt er als sechstes Element den Gesang an.

und das „Spektakel“ (*Opsis*). Zwei davon — Handlung und Charaktere — sind auch inhaltliche Elemente der Erzählung.⁴ Als drittes hatten wir das Milieu angegeben. Es spielt insbesondere im illusionistischen Theater eine bedeutende Rolle, wo es durch Bühnenbild und Ausstattung sichtbar präsentiert wird; es kann aber auch durch Erzählungen vermittelt werden. Im modernen Drama kommt ihm eine erheblich größere Bedeutung zu als im traditionellen; das drückt sich schon in den meist sehr ausführlichen Aussagen über Bühnenbild und Ausstattung in den Regieanweisungen aus. Die Gedanken kann man zur Handlung rechnen. Die Sprache ist einerseits der Text der Dialoge, andererseits der Vortrag und gehört dann zur Aufführung. Die Sprache kann rhythmisch gebunden oder frei sein. Shakespeare, der Vers und Prosa nebeneinander verwendet, gebraucht den Vers vorwiegend zum Ausdruck wichtiger Gedanken oder des mehr zeremoniellen Sprechens höher gestellter Personen, während er Äußerungen über alltägliche Dinge oder Gespräche von und mit Angehörigen der unteren Schichten in Prosa wiedergibt.

Die drei inhaltlichen Elemente: Handlung, Charaktere und Milieu können auch in Dramen in verschiedener Gewichtung vorkommen. Nach Aristoteles liegt bei Tragödien das Hauptgewicht auf der Handlung; die Charaktere sind nur deren Träger und es gibt, wie er bemerkt, auch gute Stücke, in denen die Charaktere typenhaft bleiben. Im Drama können Charaktere, Gefühle, Einstellungen und Absichten nicht direkt geschildert werden — es sei denn mit dem fragwürdigen Mittel „interner Monologe“ —, sondern sie müssen sich in ihren Aussagen und Taten zeigen. Im übrigen ist es Aufgabe der Interpreten, den Charakteren durch ihr Spiel ein konkretes Gepräge zu geben. Das Milieu, das in epischen Texten oft breit geschildert wird, wird in Dramen ohne Erzähler entweder implizit durch den Text oder explizit in den Regieanweisungen charakterisiert. Shakespeare war ein Meister darin, Milieu und Atmosphäre durch Dialoge indirekt zu charakterisieren, so etwa die kalte und dunkle Nacht, die unheimliche Atmosphäre in der 1. Szene des 1. Akts von *Hamlet*. Man hat oft gesagt, in Dramen sei generell die Handlung das Entscheidende, und hat so *dramatische Dichtung* als solche bestimmt, in

⁴ Auch Aristoteles unterscheidet inhaltliche Elemente von anderen: Die ersteren sind bei ihm Handlung, Charaktere und Gedanken, das übrige bezeichnet er als „Mittel der Darstellung“.

der eine Handlung im Zentrum steht, die auf ein Ziel zustrebt, wobei die Darstellung sich auf diese finale Entwicklung konzentriert, epische Breite vermeidet und so spannungsvoll ist. Dieses Ziel ist meist die Lösung eines Problems oder Konflikts, so daß die Darstellung mit der Entstehung des Problems, der Verwicklung beginnt und mit einer Lösung endet.⁵ ‚Dramatisch‘ ist nun aber keine Kategorie, die genau auf Dramen zuträfe: Auch Erzählungen können dramatisch sein, und Dramen können undramatisch sein (wie z.B. Samuel Becketts *Warten auf Godot*). Es gibt ferner *Charakterdramen* (wie Goethes *Torquato Tasso*) und *Milieudramen* (wie G.Hauptmanns *Weber*), in denen nicht eine Handlung, sondern ein Charakter oder ein Milieu im Mittelpunkt steht. Daneben gibt es auch *Ideendramen* (wie Lessings *Nathan der Weise*), in denen es um die Entwicklung allgemeiner Gedanken geht (im Beispiel: um die Toleranz zwischen den Konfessionen und ihr gleiches historisches Recht).⁶

⁵ Die Finalität der Handlung schließt natürlich nicht aus, daß sie mehrere Handlungsstränge hat. E.Staiger bestimmt das Dramatische in (1946) von der Spannung her. Sie hat nach ihm zwei Aspekte: das Pathos und das Problem. Pathetischer und problematischer Stil sind für ihn zwei Möglichkeiten des spannenden Stils, die sich — da beide vorwärtsdrängen — gern verbinden und in der antiken Tragödie oder bei Schiller ihre vollkommene Vereinigung finden. Das Pathos als treibende Kraft der Handlungen spielt natürlich auch im Dramatischen, so wie es hier charakterisiert wurde, eine wichtige Rolle, aber das Pathetische als solches bewirkt noch keine Spannung — ein Pathos ist z.B. auch die Schwermut, die aktionshemmend ist —, und es gibt auch ganz unpathetische spannende Handlungen, z.B. in Kriminalromanen. W.Kayser bestimmt hingegen in (1948) die dramatische Darstellung als evokativ (die lyrische ist bei ihm emotiv, die epische deskriptiv). Aber das ist kaum brauchbar: evokative Elemente kommen auch in der Lyrik und in Erzählungen vor, denen im üblichen Sinn des Wortes alles Dramatische fehlt.

⁶ Das letzte Beispiel zeigt freilich auch die Problematik dieser Gattung: Die Idee ist hier nichts, was sich als Gehalt einer dramatischen Geschichte ergäbe, sondern ein Gedanke der im Stück in unbefriedigender Weise durch Vorgänge illustriert wird; es ist geradezu ein Standardbeispiel eines „literarischen“ Kunstwerks. Lessing hat zwar im Sinne seines *Laokoon* versucht, die Gedanken in eine Handlung umzusetzen, aber darin geht es im Grunde nur um die Entdeckung von Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den Personen, und diese Einkleidung der Idee einer geistigen Verwandtschaft der drei großen monotheistischen Religionen in Blutsverwandtschaften ist wenig überzeugend. — Schon Aristoteles unterschied vier Arten von Tragödien: neben den

Angesichts der formalen wie inhaltlichen Vielfalt dramatischer Dichtung und ihres historischen Wandels ist es schwierig, Gattungen systematisch zu bestimmen. Selbst so gebräuchliche Bezeichnungen wie „Tragödie“ und „Kommödie“ werden nicht einheitlich verwendet. Nach Aristoteles ist eine *Tragödie* eine dramatische Darstellung (*Mimēsis*) einer edlen, in sich geschlossenen Handlung, die eine gewisse Länge hat, in einer gehobenen Sprache mit verschiedenen Metren; Rede und Gesang wechseln und die Handlung erregt Furcht und Mitleid und bewirkt damit eine *Katharsis* dieser Gefühle.⁷ Aristoteles definiert also die Tragödie sowohl durch formale wie durch inhaltliche Merkmale. Da der Begriff der Tragödie heute meist rein inhaltlich gefaßt wird und sich die formalen Bestimmungen von Aristoteles auf spezifische Eigenschaften der Tragödien seiner Zeit beziehen, die wir nicht als wesentlich ansehen, ist für uns seine letzte Bestimmung die entscheidende. Verfolgen wir das Geschehen auf der Bühne, so empfinden wir mit dem Helden; wir leiden mit ihm und empfinden Furcht vor dem, was ihm begegnet. Das Erleben der Vorgänge hat nach Aristoteles aber auch einen weiteren Horizont, den wir auf den Gehalt beziehen würden: Wir sind betroffen durch die Wandelbarkeit des menschlichen Geschicks und seine Abgründe. Die Mythen, die den Stoff der meisten Tragödien bilden, sind ja zeitlose und allgemeine Wahrheiten in paradigmatischer Einkleidung. Das Schicksal des Helden trifft so nicht nur ihn, sondern in ihm sind wir alle betroffen.⁸ Daß die Tragödie Furcht und Mitleid erweckt, war allgemeine Überzeugung. Für Platon war das ein Grund zur Kritik; er sah die Gefahr einer bloß emotionalen Reaktion der Zuschauer. Aristoteles hat demgegenüber die heilsame Wirkung der *Katharsis* betont: die Läuterung der Gefühle.⁹ Damit nun das Schicksal des Helden Furcht erweckt, muß es eine Wendung zum Unglück nehmen. Um Mitleid zu erregen, muß der Held ein nobler Charakter

handlungsorientierten (oder Schicksalstragödien), pathetische, bei denen ein Leid im Vordergrund steht, Charaktertragödien, und Spektakel, bei denen das äußere Geschehen und Gepränge im Mittelpunkt steht. Jede Tragödie muß nach ihm all diese Elemente enthalten, kann sie aber verschieden stark akzentuieren.

⁷ *Poetik*, §6.

⁸ Vgl. a.a.O., 1453a5.

⁹ Zum Begriff der *Katharsis* vgl. 4.6.

sein, denn Mitleid gilt dem Unglück dessen, der es nicht verdient. Das Unglück soll aber nicht zufällig über ihn kommen, sondern mit einer gewissen Notwendigkeit. Es soll sich nach Aristoteles aus einem Irrtum oder Verschulden (*Hamartia*) (in der griechischen Tragödie ist es oft eine Verblendung) ergeben. Die Tat, die daraus hervorgeht, soll direkt oder indirekt (z.B. durch das Leid, das sie Freunden oder Angehörigen zufügt) den Täter selbst treffen, aber zunächst in Unkenntnis der Folgen geschehen. Diese Bestimmungen sind nun sehr speziell, sie treffen z.B. schon nicht auf die *Antigone* von Sophokles oder auf die *Orestie* von Aischylos zu. Sie bilden aber nicht nur die wirkungsmächtigste Bestimmung des Tragischen, sondern auch eine sehr gute Charakterisierung eines Typs tragischen Geschehens.

Hegel hat im 3.Kapitel des 3.Teils seiner *Ästhetik* den Gegenstand der dramatischen Poesie als „Kollision von Zwecken und Pflichten sowie die notwendige Auflösung solch eines Kampfes“ bestimmt. Er sagt, in der Tragödie ginge es um „substanzielle“, d.h. berechnete, bedeutende Zwecke — er nennt sie auch „sittliche“ in einem nicht nur moralischen Sinn — und um Charaktere, die sich an einem derartigen substantiellen Inhalt orientieren und mit ihrer ganzen Person dafür einstehen. In ihnen sollen so alle „bloßen Zufälligkeiten ihrer unmittelbaren Individualität“ verschwinden. Hegel schreibt: „Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in Schuld geraten“.¹⁰ Dieser Konflikt, in den die „Totalität der substantiellen Mächte“ durch ihre einseitige Realisierung gerät, muß in der Lösung des Dramas aufgehoben werden: „Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in

¹⁰ Hegel VÄ 15, S.523.

verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangvoll betätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die einseitige Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben oder sich wenigstens genötigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resignieren“.¹¹ Zu Furcht und Mitleid, die eine Tragödie nach Aristoteles hervorrufen soll, meint Hegel, die Furcht solle der Verletzung der sittlichen Macht gelten, das Mitleid sei die Sympathie mit der sittlichen Berechtigung des Strebens des Leidenden: „Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen, ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen Tat verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben. Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte“.¹² In der Tragödie geht so „das ewig Substantielle in versöhnender Weise siegend hervor, indem es von der streitenden Individualität nur die falsche Einseitigkeit abstreift, das Positive aber, was sie gewollt, in seiner nicht mehr zwiespältigen, affirmativen Vermittlung als das zu Erhaltende darstellt“.¹³

Auch das ist zweifellos eine enge Umschreibung des Tragischen, die auf viele Dramen, die wir „Tragödien“ nennen, nicht zutrifft. Hegels Idealtragödie ist Sophokles' *Antigone*, ein Drama, in dem

¹¹ A.a.O., S.524.

¹² A.a.O., S.526.

¹³ A.a.O., S.527.

Antigone sich an der sittlichen Verpflichtung orientiert, den toten Bruder zu bestatten, Kreon hingegen am Wohl des Staates. Beide sehen sich gezwungen, gegen das berechtigte Anliegen des anderen zu handeln. Beide gehen unter; in ihrem Untergang stellt sich die Gerechtigkeit wieder her und dadurch wird beiden sittlichen Prinzipien Genüge getan. An diesem Beispiel wird aber deutlich, daß Hegel den Charakter des Tragischen gegenüber dem antiken Verständnis umdeutet, daß er ihm mit dem Gedanken der Versöhnung eine optimistischere Färbung gibt. Eine Versöhnung der sittlichen Mächte wird in der *Antigone* nicht deutlich; das Thema ist allein die Situation des Menschen, der mit unbedingten aber unvereinbaren Geboten konfrontiert ist und so in Schuld gerät, wie immer er sich entscheidet. Stärker als Aristoteles charakterisiert Hegel in seiner Bestimmung der Tragödie schon deren Gehalt, im Gehalt unterscheiden sich die Tragödien aber erheblich. Trotzdem sind solche engen Umschreibungen wie die von Aristoteles und Hegel nützlich: Wenn sie auch nur einen speziellen Sinn des Wortes „tragisch“ erfassen, so sind sie doch informativer und fruchtbarer, als Ansätze, die all das abdecken wollen, was man gemeinhin „tragisch“ nennt. Im Alltag bezeichnet man heute fast jeden traurigen Unglücksfall als „tragisch“. Im engeren Sinn wird man aber nur ein großes und erschütterndes Schicksal so bezeichnen, in dem ein allgemeiner Aspekt menschlichen Lebens deutlich wird und das dadurch eine über den Einzelfall hinausgehende Bedeutung hat. Groß ist ein Schicksal nur, wenn es einen großen Charakter betrifft, wobei es viele Formen menschlicher Größe gibt und tragische Größe sich auch in der Leidensfähigkeit zeigt. Und von allgemeiner Bedeutung ist nur ein Schicksal, das sich nicht nur aus unglücklichen Zufällen ergibt; es muß zwar nicht „notwendig“ sein, aber in ihm muß doch eine Verfaßtheit des menschlichen Lebens aufscheinen. Diese Kriterien definieren das Tragische aber nicht, sondern grenzen es nur näher ein. Der Verzicht auf wertende Begriffe wie den der Größe eines Charakters oder den des sittlichen Rangs seiner Ziele ist kaum möglich. Arthur Miller bezeichnet jede Situation als „tragisch“, in der eine Person so handeln muß, wie sie handelt, obwohl sie dabei wissentlich gravierende Nachteile auf sich nimmt oder gar ihr Leben einsetzt, weil sie sonst ihre Identität, ihr Lebensziel, ihre fundamentalen Hoffnungen und Wertvorstellungen aufgeben müßte.¹⁴ Danach wäre aber z.B. auch eine Situation, in der ein

¹⁴ Vgl. dazu das Vorwort in A. Miller (1957).

Sadist trotz unmittelbarer Gefahr für Leib und Leben seinen Gelüsten nachgeht „tragisch“ zu nennen.

Noch problematischer als die Bestimmung der Tragödie ist jene der *Komödie*. Versuche, einen passenden und hinreichend allgemeinen Begriff des Komischen zu definieren, sind wenig überzeugend geblieben — die Mannigfaltigkeit der Phänomene ist einfach zu groß. Geht man von dem Gegensatz des Ernsten und des Heiteren aus, so wäre das Komische dem Heiteren zuzurechnen, aber dazu zählt auch das Lustige, Lächerliche, Amüsante, Burleske, Groteske, Fröhliche, Witzige, Ironische, Satirische, Humorvolle usf. Entsprechend reicht die Palette dessen, was man als „Komödien“ bezeichnet, von den aggressiv-gesellschaftskritischen Satiren des Aristophanes (z.B. *Wolken* oder *Wespen*), über Possen, Schwänke und amüsante Gesellschafts- und Konversationsstücke bis hin zu Shakespeares Romanzen (*A Midsummer Night's Dream* oder *The Tempest*). Es gibt ferner viele Übergänge und Verbindungen von Heiterem und Ernstem. Es gibt eine Heiterkeit mit melancholischen Untertönen wie den humorvollen Ernst; das Groteske kann komisch, aber auch furchtbar und abstoßend sein, das Possenhafte lustig, aber auch unheimlich. Die Vielfalt dieser Formen des Heiteren und Ernsten und ihrer Verbindungen wird vor allem in den Werken Shakespeares deutlich. Viele Komödien dienen einfach der Unterhaltung, so daß es verfehlt wäre, in ihnen nach einem tieferen Gehalt zu suchen. Im Bestreben, auch Komödien in den Rang der großen (d.h. ernsten) Kunst zu erheben, hat man versucht, den Begriff der Komödie enger zu bestimmen. So besteht das Komische für Hegel im Offenbarwerden der Nichtigkeit bloß subjektiver Ziele und Meinungen, an dem jedoch das Individuum nicht scheitert, sondern über das sich „die Subjektivität in ihrer Zuversicht und Selbstsicherheit in freier Heiterkeit erhebt“. Mit etwas anderen Worten könnte man sagen: Die Komödie stellt ein Geschehen dar, bei dem das Miese oder Schiefe im Lächerlichen untergeht — das fundamental Schlechte oder Böse ist auch in seinem Scheitern nicht lächerlich. Dieser Untergang braucht keine Vernichtung zu sein — das Schlechte wird bei Aristophanes nicht in einem *happy end* überwunden, sondern nur der Lächerlichkeit preisgegeben. In der Komödie sollen die Mieslinge (die Angeber, die Eitlen, die Haustyrannen etc.) nicht vernichtet, sondern nur blamiert werden; ihre Absichten sollen offenbar werden und scheitern, sonst würde die Sache ins Ernste umschlagen. Endlich soll auch hier nicht der

bloße Zufall walten, sondern das Schlechte soll sich in seinen Konsequenzen selbst als nichtig erweisen. Eine Komödie in diesem Sinn zeigt die Wirklichkeit von einer hellen Seite, indem sie die Kraftlosigkeit des Schlechten erweist. Auch diese Bestimmung paßt aber nur auf eine eng beschränkte Klasse von Lustspielen. Obwohl nach klassischer Lehre die Komödie die Lächerlichkeit menschlicher Fehler aufzeigen und damit eine didaktische Wirkung haben sollte, entsprechen auch repräsentative Werke wie Lessings *Minna von Barnhelm* oder H.v.Kleists *Zerbrochener Krug* diesem Leitbild oft nicht ganz. Minna überwindet Tellheims Verbitterung und überzogenen Ehrenstandpunkt nicht durch ihre Liebe, sondern das *happy end* ergibt sich durch das äußere Ereignis seiner Rehabilitierung; damit erweist sich aber seine Haltung weniger als nichtig, denn als voreilig. Und das schändliche Verhalten des Dorfrichters Adam wird zwar in der Verhandlung offenbar und er wird der Lächerlichkeit preisgegeben, aber doch nur durch die Anwesenheit des Gerichtsrats Werner, der auf einer korrekten Untersuchung besteht.

Auf Bestimmungen der beiden wichtigsten Gattungen des Dramas sind wir hier nicht aus taxonomischem Interesse eingegangen, das für die allgemeine Ästhetik eher ephemere ist, sondern weil in ihnen die Rolle des Gehalts dramatischer Dichtung deutlich wird: Tragisch oder komisch sind fiktive Handlungen danach nicht als solche, sondern durch den Aspekt, unter dem sie die reale Verfassung menschlichen Lebens zeigen.

Wir haben eingangs gesagt, der Text eines Dramas sei von vornherein als eine Art Partitur für seine Aufführung zu lesen. Er enthält nur die Folge der Szenen, die Dialoge sowie in den Regieanweisungen oder im Text selbst mehr oder minder kurze Hinweise auf den Ort, an dem eine Szene spielt, auf die Aktionen der Schauspieler, ihr Spiel und ihre Kostümierung. Selbst die oft sehr ausführlichen Regieanweisungen moderner Dramen geben aber nur einen Rahmen vor, der vom Regisseur, dem Bühnenbildner und vor allem von den Schauspielern auszufüllen ist. Bei der Lektüre eines Dramas muß man sich also zumindest ein ungefähres Bild davon machen, wie eine adäquate Aufführung auszusehen hat. Dabei können auch Fragen der historischen Aufführungspraxis relevant werden: Wie sah z.B. die Shakespearische Bühne aus? Wie wurde der Ort der Handlung charakterisiert? Wie sprachen und agierten die Schauspieler? Eine Aufführung des

Hamlet muß natürlich nicht historisch getreu sein, aber es kann sich zeigen, daß Kenntnisse über das elisabethanische Theater für das Verständnis des Stückes wichtig sind, daß Charakter und Wirkung des Stückes sich mit der Aufführungspraxis ändern.

Eine Aufführung vollzieht sich im Spiel der Schauspieler auf einer Bühne vor Zuschauern. Verschiedene Formen des Theaters ergeben sich durch verschiedene Gestaltungen dieser Elemente, bzw. ihrer Beziehungen. Zunächst einige Bemerkungen zum Spiel: Eine Rolle umschreibt nicht eindeutig eine Persönlichkeit, sie bestimmt weder deren Aussehen noch ihren Verhaltensstil, sondern legt nur bestimmte Äußerungen, Handlungen und Beziehungen zu anderen Rollen fest, aus denen sich dann – mehr oder minder eindeutig – auch gewisse Charakterzüge, Haltungen, Ziele und Empfindungen ergeben. Der Schauspieler interpretiert diese Rolle, er leiht ihr seine Stimme und Gestalt und gibt ihr durch die Art seines Sprechens und Agierens, durch Gesten und Mienen, die sein Tun und Reden wie das der anderen begleiten, ein konkretes Gepräge und Leben.¹⁵ Daher ist schon die Besetzung der Rollen eine erste Interpretation des Stückes durch den Regisseur. Im griechischen Theater traten die Schauspieler in Masken auf: Die Maske bezeichnet die Rolle (die *persona*), hinter der die eigene Person des Schauspielers zurücktritt. Sie verhinderte eine naturalistische Interpretation, eine Individualisierung der Rolle, ihre Ausgestaltung mit partikulären und für die Handlung unwesentlichen Zügen. Maske und Kothurn heben das Geschehen auf der Bühne ferner über die alltägliche Realität hinaus. Auch im maskenlosen Spiel ist aber eine zu realistische Interpretation, bei der die Rolle zu einer ganz spezifischen Individualität ausgestaltet wird – die dann im Effekt meist jene des Schauspielers ist –, in der Regel nicht angebracht. Auch in Schauspielen wird die „Aussage“ um so deutlicher, je mehr sie das Wesentliche betont und das Unwesentliche beiseite läßt. Wie typenhaft oder wie konkret eine Rolle zu verkörpern ist, hängt freilich vom Stück ab – die Charaktere Shakespeares sind z.B. wesentlich konkreter als jene Schillers.

¹⁵ Wir denken hier und im folgenden immer an werkgetreue Interpretationen, nicht an Aufführungen, die den Text nur als Rohmaterial für selbständige Produktionen verwenden. Die Kritik eines Dramas kann sich naturgemäß nicht auf Aufführungen beziehen, die dessen Text umfunktionieren.

Das Spiel vollzieht sich im Sprechen und Agieren. Der Stil muß dabei der Ausdrucksabsicht entsprechen. Im deklamierenden Sprechen, wie es noch zu Lessings Zeiten auf der deutschen Bühne üblich war, geht es vor allem um den Ausdruck von Ideen in einer gehobenen Sprache, um den klaren und eindrucksvollen Vortrag des Textes. Ein spontaner Ausdruck von Gefühlen, Leidenschaften oder Stimmungen erfordert einen anderen Sprechstil. Das Spiel i.e.S., das nichtsprachliche Agieren, besteht in Mimik, Gesten, im Verhalten und Handeln. Es gibt Wortdramen, wie die klassischen griechischen Tragödien, in denen sich das Geschehen vor allem durch das Wort vollzieht, während nichtverbale Aktionen nur eine untergeordnete Rolle spielen. Da das gesprochene Wort aber das wesentliche Medium des Schauspiels ist — dadurch unterscheidet es sich von der Pantomime —, ist es auch im neuzeitlichen und modernen Drama, das sehr viel reicher an nichtverbalen Vorgängen ist als das griechische, der wichtigste Träger des Ausdrucks. Wie beim Vortrag gibt es auch beim Spiel ganz verschiedene Stile. Die stark stilisierte Spielweise des klassischen französischen Theaters paßt z.B. zur Darstellung eines gehobenen, bis in die Einzelheiten durchgestalteten gesellschaftlichen Lebens, das im Zeremoniell den Ausdruck seiner Ideale fand, für eine Zeit, die das Leben als Kunstwerk zu gestalten suchte. Die Form des Spiels ist auch ein Spiegel der Lebensform der Zeit, und eine Zeit, die über eine reiche Sprache von Gesten und differenzierten Verhaltensweisen verfügt, ermöglicht es auch dem Schauspieler, durch sein nichtverbales Verhalten vieles in sehr spezifischer Weise auszudrücken.¹⁶ Zum Spiel gehört endlich auch die Choreographie der Szenen. Die ästhetische Wirkung der bewegten Bilder auf der Bühne kann zum Gehalt der Szene beitragen. Durch die räumliche Stellung der Personen zueinander lassen sich ferner die Beziehungen zwischen ihnen charakterisieren. Spricht jemand zu einer vor ihm stehenden Gruppe, so macht es auch einen Unterschied, ob er das in Richtung des Publikums tut oder in der Gegenrichtung: Im ersten Fall erleben die Zuschauer den Vorgang aus der Perspektive der Zuhörer, im zweiten aus jener des Redners. P.Reynolds erwähnt in diesem Zusammenhang die Reden von Brutus und Mark Anton an die Römer nach der Ermordung Caesars in den Szenen 2 und 3 des

¹⁶ Vgl. dazu auch P.Reynolds (1986), S.65f.

3. Akts von *Julius Caesar* und betont, daß Shakespeare mit den beiden Reden das Publikum zu ähnlichen Reaktionen bewegen will wie die Zuhörer auf der Bühne. Das Publikum im Theater soll an sich selbst die Macht der Demagogie von Antonius erfahren, der die Römer, die eben noch dem Brutus Beifall zollten, nun zum Haß gegen die Verschwörer aufstachelt. Diese Absicht erfordert eine Choreographie, die beide Redner zum Publikum hin sprechen läßt.¹⁷

Auch die Beleuchtung ist ein wichtiges Mittel zur Interpretation einer Szene. Sie richtet den Blick der Zuschauer auf bestimmte Personen oder Vorgänge, läßt sie hervor- oder zurücktreten. Endlich ist auch die Wahl der Kostüme — die freilich weniger zum Spiel als zur Ausstattung gehören — oft ein wichtiges Gestaltungsmittel. Schon ihre ästhetische Wirkung kann zum Charakter einer Szene beitragen. Sie kennzeichnen ferner Zeit und Ort der Handlung, Stand und Lebensverhältnisse der Personen und ihre Farbe kann auch deren Charaktere verdeutlichen. Hamlets schwarzes Gewand — sein „inky cloak“, seine „customary suits of solemn black“ — ist nicht nur der konventionelle Ausdruck der Trauer um seinen Vater, sondern auch Zeichen seiner Melancholie und Todesnähe. Wie Reynolds sagt¹⁸, ist es ein Symbol für das Kommende: für die Kette der Tode und endlich für seinen eigenen Tod. Daher ist es in der Tat voreilig, wenn seine Mutter ihn (in der 2. Szene des 1. Aktes) auffordert, to „cast thy nighted colour off“. Das Schwarz, das er trägt, isoliert ihn von den anderen, vom Leben und Prunk des Hofes. Schon bei seinem ersten Auftreten in dieser Szene wird seine innere Verfassung und seine Stellung zum Königspaar und seinem Gefolge optisch deutlich.

Das Spiel vollzieht sich auf der Bühne. Sie gibt ihm den Rahmen und bestimmt den Ort des Geschehens. Die Bühne ist zunächst einmal der Platz, auf dem gespielt wird. Für seine Gestaltung ist vor allem das Verhältnis der Zuschauer zum dargestellten Geschehen entscheidend, auf das wir unten eingehen. Zur Bühne gehört ferner das Bühnenbild. Im klassischen griechischen Theater gab es kein Bühnenbild. In späterer Zeit bestand es aus einer festen, gebauten Architektur, vor der gespielt wurde. Im Mittelalter gab es die Simultanbühne, auf der mehrere Bühnenbilder verschiedene Lokalitäten

¹⁷ Vgl. a.a.O., S.35ff.

¹⁸ A.a.O., S.83.

angaben (z.B. Himmel, Hölle, Jerusalem etc.), in denen sich das Spiel abwechselnd vollzog. An deren Stelle trat dann das wandelbare Bühnenbild, das eine vorgegebene Architekturkulisse zur Bestimmung verschiedener Orte ergänzt (durch Requisiten oder Kulissen) oder das gänzlich durch Kulissen bestimmt wird, wie das seit dem 19. Jahrhundert üblich ist. Die Gestaltung des Bühnenbildes und seiner Ausstattung hängt wieder von der Ausdrucksintention ab. Eine realistische Darstellung des Milieus erfordert ein realistisches Bühnenbild; liegt das Hauptgewicht auf dem Wort, so genügen Andeutungen des Lokals. Das Bühnenbild kann ferner auch selbst zum Gehalt beitragen durch die Atmosphäre, die es vermittelt, durch den symbolischen Gehalt von Formen und Farben.

Was die Zuschauer angeht, ist vor allem ihr Verhältnis zum Geschehen auf der Bühne für den Charakter des Theaters wichtig. Das europäische Schauspiel ist aus der kultischen Feier entstanden. Das gilt sowohl für die griechische Tragödie wie für das mittelalterliche Mysterienspiel. Bei diesen Feiern war das Publikum nicht nur passiver Zuschauer, sondern aktiv mitfeiernde Gemeinde. Das dargestellte Geschehen vollzog sich unter ihnen, im realen Raum. Die Feier des Kults ist ja eine Vergegenwärtigung eines heiligen Geschehens; es wird nicht nur berichtet oder dargestellt, sondern vollzogen. Eine Form des Theaters, bei dem die Zuschauer ins Geschehen einbezogen sind, findet sich erst wieder in der Moderne. Den Gegensatz dazu bildet das illusionistische Theater, bei dem das Publikum zum passiven Zuschauer wird, der außerhalb des Geschehens steht; die reale Sphäre der Zuschauer und die ideale Sphäre des dargestellten Geschehens werden hier völlig getrennt. Diesen Typen des Theaters entspricht die jeweilige Gestaltung des Theaterbaus. Während die Bühne des alten griechischen Theaters von den Zuschauern umgeben war, so daß mitten unter ihnen gespielt wurde, und mittelalterliche Passions- und Mysterienspiele vor der Kirche, auf dem Marktplatz, also im normalen Lebensraum aufgeführt wurden, wird nun Zuschauer-raum und Bühnenraum getrennt: Die Zuschauer sitzen vor der Bühne im verdunkelten Raum und die Bühne bildet einen eigenen Raum, vom Zuschauerraum getrennt durch Rampe und Bühnenrahmen, so daß man das Spiel wie durch einen Bilderrahmen sieht. Das ist die *Guckkastenbühne* des 19. Jahrhunderts. Was sich auf der Bühne abspielt, gehört einer eigenen fiktiven Welt an. Spiel und Bühnenbild stärken die Illusion, Zeuge eines Geschehens in einer anderen Welt zu sein.

Die Illusion wird um so stärker, je transparenter der Darstellungsvorgang auf das Dargestellte hin wird, je natürlicher das Spiel wirkt und je realistischer das Bühnenbild ist. Der Übergang von der Feier zur Darstellung hat sich schon im klassischen griechischen Theater dadurch angebahnt, daß die Schauspieler — im Gegensatz zum Chor — nicht mehr in der Orchestra spielten, sondern auf einer schmalen Rampe, die dann zum Proszenium des hellenistischen Theaters wurde. Der feste architektonische Hintergrund übernahm darstellende Funktion und damit war ein eigener Bühnenraum, ein Raum für die fiktive Realität des Spiels geschaffen. Wie die Raumtiefe in der Malerei zur Verselbständigung des Bildraums beiträgt, so auch die Vertiefung des Bühnenraums. Neben diesen zwei Grundtypen gibt es eine Vielfalt anderer Formen des Theaters. Die Entwicklung des Theaterbaus ist, wie D.Frey gezeigt hat, ein Spiegel des Wandels im Verhältnis von Zuschauer und dargestelltem Geschehen. Der Illusionismus ist ein relativ spätes Produkt: er gehört im wesentlichen dem 19. Jahrhundert an. Das Barocktheater wurde noch auf Bühnen aufgeführt, die in den Zuschauerraum hineinragten, also teilweise unter den Zuschauern. Die Proszeniumslogen setzten sich in den Bühnenraum hinein fort, so daß die Grenzen zwischen fiktivem und realem Raum nicht klar definiert waren. Die Zuschauer feuerten die Schauspieler an (vgl. die Schauspielszene im *Hamlet*), übten laut Kritik und riefen Beifall, und diese wendeten sich mit ihren *Asides* und *Mark-me-nows* ans Publikum. Bei Aufführungen im geschlossenen Kreis agierten die Mitglieder der Gesellschaft oft als Schauspieler und stellten dabei vielfach sich selber dar. Zuschauen und Spielen waren Teil einer gesellschaftlichen Aktivität; das Schauspiel gehörte zur gesellschaftlichen Realität. Es konnte so zum Leben werden wie in den großen Festen des Barock, an denen die ganze Gesellschaft und das Volk mitwirkten, das Leben zum Schauspiel wurde. Die Festdekorationen waren Kulissen im realen Raum. Frey schreibt zur Form des barocken Theaters: „Zutiefst ist sie im allgemeinen höfischen Lebensstil begründet, für den jede Handlung des Alltags, Lever und Diner, Taufe und Begräbnis, zur Schaustellung wurde, in der jeder sich selber „spielte“, in der das ganze Leben zum Theater wird. Es ist eine Gesellschaft, die das Alleinsein als „nicht standesgemäß“ ablehnt, es sind Menschen, die sich immer beobachtet und bewundert fühlen, und wenn sie einmal allein sind, sich selbst beobachten und bewundern. Alles gewinnt erst Existenz, indem es sich

im andern erlebt und im andern spiegelt. Im Spiegelbild liegt die wahre Realität für diese Zeit. Man fühlt seine eigene Wirklichkeit, indem man auf den andern wirkt oder zu wirken glaubt; man fühlt sich als das, als was man erscheint oder zu erscheinen wünscht. In dieser allumfassenden Theatralik des Lebens ist auch der Realitätscharakter des barocken Theaters begründet, das immer Festlichkeit ist und als solche eine gesteigerte Form des gesellschaftlichen Lebens schlechthin¹⁹.

Zur Form i.e.S. einer Aufführung gehört all das, was auf der Bühne sichtbar und hörbar ist, neben den Dialogen und Aktionen der Schauspieler also auch Bühnenbild, Beleuchtung, Ausstattungsgegenstände, Kostüme, sowie die sichtbare Bühnenkonstruktion. Zur Form i.e.S. des Dramas selbst als Typ von (werkgetreuen) Aufführungen zählen dann jene Elemente, die der Form i.e.S. aller solcher Aufführungen gemeinsam sind. Die Form j.w.S. umfaßt — ähnlich wie bei Erzählungen — auch gewisse inhaltliche Bestimmungen, wie z.B. die Zeitgestalt des Dramas (das Verhältnis der Szenenfolge zur Zeitfolge der dargestellten Handlung), den realistischen oder nicht-realistischen, den illusionistischen oder nichtillusionistischen Charakter der Darstellung usw. Die Vielfalt der möglichen Formen wird besonders deutlich, wenn man auf moderne Dramen blickt.²⁰ Das neuzeitliche Drama (von der Renaissance bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts) war, trotz mancher Wandlungen im einzelnen, im Formalen recht einheitlich, so daß wir seine Form immer noch als die normale empfinden. Der zentralen Idee nach war es die Darstellung eines Geschehens zwischen Menschen, das von den Entscheidungen und Handlungen der einzelnen Personen bestimmt wird. Das hauptsächliche Medium, in dem sich solches Geschehen vollzieht und dargestellt wird, ist der Dialog; in ihm artikulieren sich die zwischenmenschlichen Beziehungen ebenso wie die Entscheidungen der Individuen und ihre Motive. Das Geschehen wird als gegenwärtiger Vollzug präsentiert, der von der Ausgangssituation her aus sich selbst verständlich ist. Dem Zuschauer wird eine vorwiegend passive Rolle zugewiesen. Gefordert ist nur seine Einbildungskraft, die das, was

¹⁹ D.Frey (1946), S.194f.

²⁰ Vgl. zum folgenden die Darstellung von P.Szondi in (1956).

auf der Bühne oder durch Worte nur angedeutet werden kann, zu einer illusionären Wirklichkeit ergänzt. So sagt der Chor im Prolog zu Shakespeares *Henry the fifth*:

*And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confin'd two mighty monarchies,
Whose high upreared and abutting fronts
The perilous narrow ocean parts asunder:
Piece our imperfections with your thoughts:
Into a thousand parts divide one man
And make imaginary puissance;
Think when we speak of horses that you see them
Printing their proud hoofs i'the receiving earth;
For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there, jumping o'er times,
Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass ...*

Die Form des neuzeitlichen Dramas ergibt sich aus diesen inhaltlichen Bestimmungen. So ist der rein präsentierende Charakter der Darstellung nur bei Handlungen möglich, die sich gegenwärtig vollziehen und aus der Ausgangslage oder den vorausgehenden Handlungen verständlich sind, nicht wenn sie von dem weiteren Umfeld des Milieus, den Lebensbedingungen oder der Vorgeschichte beeinflusst sind. Ebenso ergibt sich daraus die „natürliche“ Zeitgestaltung, in der der Ablauf der Szenen der Folge der dargestellten Ereignisse entspricht. Und eine Präsentation des Geschehens, die den Zuschauer zum Zeugen gegenwärtig sich vollziehender Ereignisse werden läßt, muß mehr oder minder illusionistisch sein. Aus alldem ergibt sich der Verzicht auf die Ergänzung des Spiels durch Erzählungen: Die sind nur dann erforderlich, wenn die gezeigten Handlungen nicht aus sich selbst verständlich sind; da sie den Darstellungsvorgang deutlich machen, heben sie auch die Illusion auf.

Das neuzeitliche Drama setzt ein Bild des Menschen voraus, nach dem er ein freies und einsichtsfähiges Subjekt ist, das sein Leben durch sein Handeln bestimmt und Motive, Gefühle und seine Beziehungen zu anderen zu erkennen und sprachlich zu artikulieren vermag. Ebenso wie die dramatische Dichtung hat sich natürlich

auch das Menschenbild in der langen Periode von der Renaissance bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert gewandelt, aber diese Grundbestimmungen kann man doch weitgehend als konstant ansehen. In der Zeit um 1870, als H. Ibsen mit seinen gesellschaftskritischen Werken die Abkehr vom neuzeitlichen Drama einleitete, begann sich auch das Selbstverständnis des Menschen zu ändern. Er sah sich nun vielfach nicht mehr als — wenn auch nur in Grenzen — freier Gestalter seines Lebens, als Wesen, das (nach Kant) Kausalketten anfangen kann. Alle Kausalketten schienen nun durch ihn hindurch zu laufen, so daß er sich als Produkt von Erbanlagen, Milieu, Erziehung, äußeren Lebensbedingungen und Umständen sah. Damit war eine dramatische Darstellung menschlichen Lebens als Darstellung von freien Handlungen und Entscheidungen nicht mehr angemessen. Szondi redet von einer weithin „epischen“ Thematik des modernen Theaters und wir wollen ihm darin folgen, obwohl zu bemerken ist, daß nicht alles, was sich nicht in Handlungen und Dialogen vollzieht oder durch sie ausdrücken läßt, „episch“ zu nennen ist. Schon bei Ibsen liegen epische Thematik und traditionelle dramatische Form im Widerstreit miteinander. Um diesen Konflikt aufzulösen verwendet er die Form des analytischen Dramas, bei dem die Zustandsbeschreibungen dadurch einen dramatischen Charakter erhalten, daß Hintergründe und Vorgeschichte in den Dialogen schrittweise enthüllt werden (vgl. z.B. *John Gabriel Borkmann*). Diese Lösung befriedigt freilich insofern wenig, als die Dialoge dadurch selbst den Charakter von oft unmotivierten, langatmigen Erzählungen erhalten. Überzeugender ist demgegenüber die Einführung eines Erzählers in Thornton Wilders *Our Town*, der konsequente Verzicht auf eine rein präsentierende Darstellungsweise und ihre Ersetzung durch eine szenische Erzählung — wir gehen auf dieses Stück unten näher ein. Dieses Beispiel zeigt jedenfalls, daß Qualität und Wirksamkeit dramatischer Darstellung nicht an die traditionelle Form gebunden sind, daß sie auch im Rahmen einer Erzählung ihre spezifische Intensität entfalten kann. Die Einführung eines Erzählers ermöglicht auch eine stärkere Einbeziehung des Publikums in das Geschehen. Bei Wilder wendet er sich an die Zuschauer und fordert sie auf, Fragen zu stellen. In *Our Town* wird ferner die „natürliche“ Entsprechung von Szenenfolge und „realer“ Zeit aufgehoben. Der Spielleiter, der als Erzähler fungiert, läßt z.B. im 2. Akt die Personen zwischen durch eine real-zeitlich vorausgegangene Szene spielen (die Verlo-

bungsszene), um die Vorgeschichte des gegenwärtigen Ereignisses (der Hochzeit) zu verdeutlichen. In Arthur Millers *Death of Salesman* ergibt sich das Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit aus dem Inhalt: Der Handlungsreisende Willy Loman wird immer stärker von seinen Erinnerungen überwältigt, er vermag nicht mehr zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Realität und Erinnerung zu unterscheiden und spricht zugleich mit den real Anwesenden wie mit den Gestalten der Vergangenheit (etwa mit seinem toten Bruder Ben). Hier handelt es sich nicht um bloße Rückblenden, sondern die unheimliche Wirkung geht von dem Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit im Erleben Lomans aus, das szenisch objektiviert wird. Sowohl die Einführung eines Erzählers wie die Abweichung von der „natürlichen“ Gestaltung der dramatischen Zeit heben die Illusion auf. Der Darstellungsvorgang wird deutlich. Dem entspricht auch die Verwendung nichtrealistischer Bühnenbilder: Bei Wilder wird das Lokal nur durch einige Stühle und Tische angedeutet, bei Miller muß dasselbe Bühnenbild den gegenwärtigen Ort wie den Ort der Erinnerungen Lomans repräsentieren, es enthält so nur Andeutungen — Lomans Haus ist sowohl von außen wie von innen sichtbar, räumliche Begrenzungen sind nur angedeutet, so daß sie im Spiel der Erinnerung ignoriert werden können. Mit ein paar zusätzlichen Requisiten wird aus Lomans Haus ein Büro oder ein Restaurant.

Die Illusion wird insbesondere dort aufgehoben, wo der Darstellungsvorgang selbst thematisiert wird. Schon Molière hat in *L'impromptu de Versailles* sich selbst und seine Truppe auf die Bühne gestellt; auf ihr wurde über das aufzuführende Stück diskutiert und Proben des Stückes abgehalten. Molière stellte einen Marquis dar, der sich dagegen verwahrte, von Molière gespielt zu werden. Hier wird also die Theaterwelt selbst zum Thema, ähnlich wie die Welt des Erzählers in Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Auch L. Tieck hebt im *Gestiefelten Kater* die Illusion immer wieder auf, indem das Publikum mitspielt, Dichter, Souffleur und Bühnentechniker auf der Bühne erscheinen und im Stück über das Stück diskutiert wird. Bei Molière und Tieck steht diese Durchbrechung der Illusion ebenso wie bei Sterne nur im Dienst humoristischer Effekte. Anders in Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*. Das Stück stellt dar, wie die sechs Personen, Phantasiegestalten des Autors, deren Geschichte er aber nicht dramatisieren will (die Dramatisierung ergäbe ein reali-

stisch-psychologisches Theater, das Pirandello ablehnt), eine Schauspielertruppe zur Inszenierung dieser Geschichte bewegen wollen. Hier spielen die realen Schauspieler fiktive Schauspieler bzw. die sechs Personen als Rollen — die erste fiktive (dargestellte) Realitätsebene ist also die der Ereignisse auf der Bühne der Schauspielertruppe — und die sechs Personen spielen wiederum ihre Geschichte, die so die zweite fiktive Realitätsebene bildet. Diese beiden Ebenen gehen durcheinander, da die Darstellung der Geschichte ständig von der Diskussion über diese Darstellung begleitet wird. Pirandellos Stück ist ein Drama von der Unmöglichkeit des traditionellen (speziell des realistisch-psychologischen) Theaters. Dieser Inhalt motiviert hier die Aufhebung der Illusion, nicht eine humoristische Absicht.

Die Kritik am traditionellen Theater, aus dem das moderne entstand, hat bei den verschiedenen Autoren verschiedene Gründe. Bei Th. Wilder und A. Miller ist es vor allem der Gedanke, im realistischen Theater verschwinde das allgemein Bedeutsame in der Masse konkreter, partikulärer Details — man könnte auch sagen: Der Inhalt überwuchere den Gehalt. Pirandello sieht die Problematik hingegen in der Verfälschung der Realität durch den Darstellungsvorgang (die Ästhetisierung der Vorgänge, die Beschränkungen, denen das Spiel auf der Bühne unterliegt), in der Unnatürlichkeit öffentlicher Verkündung privater Gefühle und Erlebnisse (das illusionistische Theater tut so, als seien keine Zuschauer anwesend und die Zuschauer betrachten sich als außerhalb der fiktiven Realität stehend), in der Unmöglichkeit, die verschiedenen subjektiven Aspekte und Deutungen des Vorgangs in einer „objektiven“ Darstellung zu vereinen (das richtet sich speziell gegen das psychologische Theater, das ja die subjektiven Innenwelten darstellen will). Von grundsätzlicherer Bedeutung sind seine Bedenken bezüglich der Ausdrucksfähigkeit des Menschen durch Sprache und Handlungen, denn sie treffen den Kern des neuzeitlichen Dramas. Diese Bedenken ergeben sich bei Pirandello aus einem Menschenbild, das er mit vielen modernen Dramatikern teilt. Wie der Vater in den *Sechs Personen* sagt, ist die Sprache des einzelnen eine Sprache für die private Welt seiner Vorstellungen und Werte, so daß wir zwar dieselben Worte gebrauchen, sie aber verschieden verstehen: „Das ganze Unglück liegt ja in den Worten! Wir haben alle eine Welt in uns, jeder seine eigene. Aber wie sollen wir uns verstehen ..., wenn ich in meine Worte den

Sinn und die Bedeutung der Dinge lege, so wie ich sie empfinde, während derjenige, der sie hört, sie unvermeidlich mit dem Sinn und der Bedeutung der Dinge erfüllt, die zu seiner Welt gehören! Wir glauben uns zu verstehen — wir verstehen uns nie!“²¹ Auch durch Handlungen können wir unsere wahren Motive nicht deutlich machen, denn eine Handlung „enthält nie die ganze Person“²²; sie ergibt sich ja nicht nur aus den Motiven, sondern auch aus der Einschätzung der Folgen, und ihr Gelingen hängt von äußeren Umständen ab. Die Absichten von Handlungen lassen sich also leicht mißdeuten. Die Möglichkeit, Inneres durch Handlungen auszudrücken, wird noch fragwürdiger, wenn man alles menschliche Verhalten als durch äußere Faktoren bedingt ansieht. Moderne Dramen sind daher oft nicht Darstellungen von Handlungen und Handlungszusammenhängen, sondern von Zuständen (wie z.B. Samuel Becketts *En attendant Godot* oder *Fin de partie*) oder von Stationen einer Entwicklung oder Lebensbedingungen. Becketts Stücke zeigen eindrucksvoll die Möglichkeiten des Theaters auch für reine Zustandsbeschreibungen. Auch der Dialog als Hauptmedium des traditionellen Dramas löst sich in vielen modernen Dramen auf. In Eugene O’Neills *Strange Interlude* besteht ein großer Teil des „Dialogs“ in Monologen, die nicht wie Shakespeares *soliloquies* als Äußerungen, sondern als private Gedanken zu verstehen sind — man spricht auch von „internen Monologen“. Die Personen vermögen sich einander nicht mitzuteilen und müssen so in der Innenperspektive gezeigt werden. Diese (notwendigerweise lauten) Gedanken sind dramatisch freilich alles andere als überzeugend. Das Versagen der Sprache wird in vielen modernen Stücken thematisiert: Die Leute reden aneinander vorbei (so bei Beckett), ihre Sprache ist sinnentleert (so in Eugène Ionescos „Anti-Stück“ *La cantatrice chauve*, einer Satire auf die alltägliche Konversation, die er selbst einmal als „Tragödie der Sprache“ bezeichnet hat). Mit dem absurden Theater, dessen Hauptvertreter Beckett und Ionesco sind, ist freilich eine Grenze dramatischer Ausdrucksmöglichkeit erreicht: Aus der Darstellung der Absurditäten menschlicher Existenz, der Sinnlosigkeit des Sprechens und Tuns, wird leicht eine absurde Veranstaltung, so daß die Bezeichnung „absurdes Theater“ durchaus

²¹ Zitiert nach der Übersetzung von G. Rickert in: L. Pirandello „Sechs Personen suchen einen Autor, Heinrich IV“, Frankfurt a.M. 1964, S.34.

²² A.a.O., S.40.

doppeldeutig ist. Dialog und Aktion sind nun einmal die Ausdrucksmittel des Theaters, und wenn sie nichts mehr ausdrücken, verschwinden auch Inhalt und Gehalt des Dramas. Immerhin ist es z.B. Beckett (wie G.Benn in seinem in 5.2 besprochenen Gedicht) in einigen Stücken gelungen, selbst in dieser Grenzsituation, die ja nicht nur die dargestellten Personen betrifft, sondern auch den Dramatiker, noch überzeugende „Aussagen“ zu machen.

Der Inhalt eines Dramas ist das, was dargestellt wird, sei es durch die Aktionen, Mienen und Gesten der Schauspieler, sei es durch ihre Worte, durch Bühnenbild, Ausstattung oder Kostüme. Dargestellt wird insbesondere eine Geschichte, ein Zustand oder Lebensstationen, Charaktere, ihre Handlungen und Erfahrungen, das Milieu, in dem sie leben. Wie bei Erzählungen ist dieser Inhalt in der Regel etwas Fiktives. So besteht der Inhalt von A.Millers *Death of a Salesman* aus den Vorgängen innerhalb der letzten 24 Stunden vor dem Tod Lomans, aus seinen Erinnerungen, die sein Leben schlaglichtartig verdeutlichen, seinem Verhältnis zu seiner Frau Linda und den beiden Söhnen, zu dem verstorbenen Bruder Ben, zu seinem Freund Charley und dessen Sohn und seinem Chef. Es ist die Geschichte des endgültigen Scheiterns der Lebensziele und der Lebenslüge Lomans und seines Selbstmordes, den er unternimmt, um der Familie — insbesondere seinem Lieblingssohn Biff, auf den er all seine Erfolgshoffnungen überträgt, obwohl ihm der die Vergeblichkeit dieser Hoffnungen deutlich zu machen suchte — durch seine Lebensversicherung das Geld zu verschaffen, das sie nach seiner Ansicht zu einem glücklichen Leben brauchen und das er durch seinen Job, den er nun verloren hat, nicht zu beschaffen vermochte.

Der Gehalt eines Dramas gehört, wie bei Erzählungen, hingegen nicht einer fiktiven Ebene an, sondern liegt in der „Aussage“ über das reale menschliche Leben, die es durch Form und Inhalt vermittelt, in dem Licht, in dem es uns menschliches Leben zeigt. Ihm gilt unser eigentliches Interesse, nicht dem Fiktiven. Er ist das, was uns, um noch einmal das Wort von E.Staiger zu gebrauchen, „ergreift“. Der zentrale Gehalt von Millers Stück liegt im Scheitern eines Menschen, der sich der Erfolgsideologie verschrieben hat, für den der materielle, geschäftliche Erfolg über den Wert eines Menschen entscheidet. Es ist die Tragödie eines Mannes, der seinen eigenen Wert am Erfolg mißt, obwohl er kein Erfolgstyp ist. Auch als

seine letzten Hoffnungen scheitern, weigert sich Loman, sich die Diskrepanz zwischen seinen Anlagen und seinem Lebensziel einzugehen — er kann es nicht, ohne sich selbst aufzugeben, weil er keine anderen Werte kennt als den Erfolg und das Streben nach Erfolg seine Identität bestimmt. Das, was den Zuschauer ergreift, ist aber nicht nur das Scheitern und der Verfall eines Menschen, sondern vor allem, daß er selbst noch in der Katastrophe an seinem verfehlten Wertsystem festhält und durch das Opfer des eigenen Lebens für die Menschen, die er liebt und die ihn lieben, den „Erfolg“ erzwingen will, der ihm in diesem Leben versagt blieb. Greller als Miller in seinem Stück vom Tod des Handlungsreisenden kann man die tiefe Inhumanität der Erfolgsideologie kaum beleuchten.

Was oben für die Form eines Dramas gesagt wurde, gilt auch für seinen Inhalt und seinen Gehalt: Der Inhalt des Dramas umfaßt genau diejenigen inhaltlichen Komponenten, die allen (werkgetreuen) Aufführungen gemeinsam sind. Verschiedene solche Aufführungen können sich ja in ihrem Inhalt unterscheiden. Jeder Schauspieler, der die Rolle des Willy Loman spielt, wird sie in etwas anderer Weise interpretieren. Das Verhältnis Lomans zu den anderen Personen des Stücks wird z.B. nicht nur dadurch charakterisiert, was er sagt, sondern auch durch den Tonfall, in dem er es sagt, durch seine Mienen und Gesten. Dadurch wird dieses Verhältnis aber jeweils etwas anders dargestellt. Jede Inszenierung konkretisiert und spezifiziert also den Inhalt des Stückes, wie er durch den Text gegeben ist. Analoges gilt für den Gehalt. Die Kritik des Dramas bezieht sich daher immer auf den Text, aus dem sich das ergibt, was werkgetreuen Inszenierungen gemeinsam ist. Er ist aber im Blick auf eine dramatische Realisierung zu lesen. Man muß sich eine Vorstellung davon machen, wie das Stück zu spielen ist, wie die Personen, ihre Kostüme, das Bühnenbild, die Choreographie der Szenen etwa auszusehen haben, wie die Personen sprechen und agieren. Man muß also zumindest ansatzweise ähnliches tun wie ein Regisseur, der daran geht, den Text zu inszenieren.²³ Dabei ist natürlich vor allem die Beschäftigung mit guten Inszenierungen hilfreich. Diese Maxime einer dramatischen Realisierung der Texte in der Vorstellung müssen wir freilich ignorieren, wenn wir nun auf zwei Stücke etwas näher eingehen, um die

²³ Vgl. dazu P.Reynolds (1986).

Möglichkeiten dramatischen Ausdrucks zu illustrieren. Ihr ließe sich nur durch Anschauungsmaterial über Inszenierungen Rechnung tragen. Beim ersten Stück wäre zudem auf die schwierigen (zum Teil auch noch nicht geklärten) Fragen der historischen Aufführungspraxis einzugehen. So hat also die Maxime für das folgende nur eine negative Relevanz: Sie weist auf eine grundsätzliche Unvollständigkeit unserer Ausführungen hin.

Sophokles: König Ödipus

Der Stoff der Tragödie, die wohl den letzten Lebensjahren von Sophokles zugehört, ist der Mythos von Ödipus. Ein Orakel hatte Laios, dem König von Theben, verkündet, er würde von seinem eigenen Sohn getötet. Als seine Gemahlin Iokaste einen Sohn gebar, durchbohrte er dessen Knöchel — daher der Name Ödipus (Schwellfuß) — und befahl einem Diener, das Kind auszusetzen, um das Eintreffen der Voraussage zu verhindern. Dieser übergab es aber aus Mitleid einem Hirten, der es wiederum zu einem kinderlosen Herrscherpaar, Polybos und Merope von Korinth brachte. Diese zogen es wie einen eigenen Sohn auf. Als dem zum Mann Herangewachsenen Zweifel über seine Herkunft kamen, fragte er das Orakel in Delphi, das ihm jedoch nur die Auskunft gab, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten. Entsetzt verließ Ödipus Korinth. Auf seiner Wanderung begegnete ihm an einer Wegkreuzung ein Wagen mit einem vornehmen Mann — seinem Vater Laios, den Ödipus aber nicht erkannte. Der gebot ihm, aus dem Weg zu gehen, und griff Ödipus an, als er nicht gehorchte. Dieser stieß darauf Laios vom Wagen und der wurde von den durchgehenden Pferden zu Tode geschleift. Als Ödipus darauf nach Theben kam, fand er die Stadt in großer Not: Die Sphinx, halb Löwe halb Frau, hatte sich vor den Toren eingenistet und warf jeden Vorbeikommenden in den Abgrund, der das ihm aufgegebenes Rätsel nicht lösen konnte. Ödipus fand die Antwort und die Sphinx stürzte sich daraufhin selbst in die Schlucht. Der Befreier wurde in der Stadt mit Freuden aufgenommen und zum König gemacht. Er heiratete Iokaste. Damit war das Orakel, das er in Delphi erhalten hatte, erfüllt, ohne daß er eine Ahnung davon hatte. Er glaubte noch immer, Sohn des korinthischen Herrscherpaares zu sein, und ahnte nicht, wen er an jener Wegkreuzung getötet hatte. Nach einigen Jahren glücklicher Herrschaft kam eine schwere Seuche über das Land. In dieser Be-

drängnis schickte Ödipus seinen Schwager Kreon zum delphischen Orakel und erhielt die Antwort, Theben werde nicht ehe von der Seuche genesen, bis der Tod des Laios gesühnt sei.

Die Handlung des Stückes beginnt mit dem Eintreffen dieser Botschaft in Theben. Sie wird zuerst freudig begrüßt, weil sie einen einfachen Weg aus der Not zu weisen scheint. Ödipus macht sich sofort an die Aufklärung des Mordes, und schwört, den Mörder, wer es auch sei, aus der Stadt zu verbannen. Er läßt den Seher Teiresias rufen, um von ihm etwas über den Mörder zu erfahren. Teiresias will zuerst nicht sprechen, da er Ödipus dessen eigenes Unheil verkünden müßte. Erst als dieser ihn daraufhin verdächtigt, am Mord mitschuldig zu sein, sagt er, Ödipus selbst sei der Mörder und der Gatte der eigenen Mutter. Ödipus wirft dem blinden Seher daraufhin vor, auch geistig umnachtet zu sein, worauf ihm Teiresias weissagt: „Dein jetzt so helles Auge deckt bald Nacht“: Ödipus, der Sehende sei es, der tatsächlich im Dunkel tappt und die Wahrheit nicht erkennt. Der Chor ist unsicher, auch er vermag aber dem Seher noch nicht zu glauben, da ja Ödipus für ihn der von den Göttern beglaubigte Retter Thebens vor der Sphinx ist. Dieser faßt die Anklage des Teiresias nun als Verleumdung auf und glaubt ein Komplott mit Kreon zu erkennen, der nach dem Thron strebe. Er schont Kreon nur auf den eindringlichen Rat Iokastes und des Chors. Iokaste glaubt nicht an Orakel und Seher. Als Beweis führt sie an, daß es Laios durch das delphische Orakel bestimmt war, durch die Hand des eigenen Sohns zu sterben, während die Tat, wie der einzige Überlebende des Kampfes an der Wegkreuzung behauptete (wohl um seine Flucht zu rechtfertigen), von einer Räuberbande verübt wurde. Gerade dieser „Beweis“ leitet nun aber die Aufklärung des wirklichen Sachverhalts ein. Ödipus erfragt Ort und Umstände des Mordes an Laios und erkennt, daß er selbst diesen getötet hat. Um Gewißheit zu erhalten, schickt er nach dem Überlebenden. Inzwischen erzählt er Iokaste seine Lebensgeschichte — soweit er sie kennt —, von dem Orakel, das ihn zur Flucht aus Korinth bewog und wie es zum Tod des Laios kam. Ein Bote aus Korinth trifft ein, der vom Tod des Polybos berichtet. Iokaste triumphiert, denn das Orakel, Ödipus werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, scheint damit widerlegt. Auch Ödipus sagt:

*Oh, oh! Wie sollte jemand jetzt noch schauen
Nach Delphis Tempel oder auch zum Himmel
Nach Vogelkreischen. War's nicht deren Wille:*

*Erschlagen sollt ich meinen Vater? Tot
 Ruht der nun unterm Rasen; ich, ich hier
 Rührte kein Schwert an. Starb er nicht aus Sehnsucht
 Nach mir — dann starb er freilich doch von mir.
 Nein, nein! Den Fluch hat er ins Grab genommen.
 Nun ruht er dort verweht und ganz verwest. (964ff)²⁴*

Als er erfährt, warum Ödipus Korinth verließ, will der Bote ihm den Rest seiner Sorge nehmen und erzählt ihm, Ödipus sei gar nicht Sohn des Polybos, sondern er, der Bote selbst, habe ihn als Kind von einem thebanischen Hirten, der ihn aussetzen sollte, erhalten und dem kinderlosen korinthischen Herrscherpaar übergeben; das Merkmal seien die durchbohrten Knöchel. Nun erkennt Iokaste den wirklichen Sachverhalt, sagt Ödipus aber nichts, sondern beschwört ihn nur, nicht weiter zu forschen. Der meint, sie sage das lediglich aus Angst, es könne sich herausstellen, daß er von unedler Abstammung ist, und kümmert sich nicht um ihre Warnung. Iokaste stürzt darauf in den Palast, wo sie sich erhängt. Der thebanische Hirte, zugleich der Überlebende des Kampfes am Kreuzweg, trifft nun ein und wird von Ödipus gezwungen zu gestehen, daß er ihn als Kind des Laios auf Befehl Iokastes aussetzen sollte. Jetzt ist auch Ödipus alles klar. Er eilt in den Palast, wo er — wie ein Diener dann meldet — Iokaste erhängt findet und sich selbst blendet. In der letzten Szene läßt sich Ödipus vor das Volk hinausführen, dem er sich als Vtermörder und Mann der eigenen Mutter zeigt. Er bittet Kreon, ihn zu verbannen, wie er selbst das am Beginn der Handlung geschworen hatte.

Diese Handlung bildet den Inhalt des Stückes. Die Charaktere werden nicht deutlicher gezeichnet, als es die Handlung erfordert und so etwas wie eine Milieuschilderung fehlt völlig: Es geht ja nicht um ein historisches Geschehen, sondern um einen Mythos, der exemplarisch eine allgemeine Grundstruktur menschlichen Lebens aufzeigen will. Die Handlung vollzieht sich allein im Wort — das Stück ist ein klassischer Fall des Wortdramas. Alles andere Geschehen, sofern es nicht überhaupt dem dargestellten zeitlich vorausgeht, ereignet sich außerhalb der Bühne, wie der Selbstmord Iokastes und

²⁴ Wir zitieren hier und im folgenden nach der Übersetzung von H. Weinstock in: Sophokles, *Die Tragödien*, ³Stuttgart 1957.

die Selbstblendung des Ödipus. Nichtverbale Aktionen spielen nur eine untergeordnete Rolle. Die sechs Szenen werden durch fünf Chorlieder getrennt. Im Einzugslied ruft der Chor die Götter um Hilfe gegen die Pest an, im besonders eindrucksvollen 1.Standlied bringt er seine Unsicherheit nach der Verkündung des Teiresias zum Ausdruck, beruhigt sich dann aber im Gedenken an die Rettungstat des Ödipus für Theben. Im 2.Standlied beklagt er den Verfall des Glaubens an die Götter und ihre Orakel, die Selbstüberhebung, die Hybris des Menschen, die nur sein Unheil bewirken kann. Das 3.Standlied gibt, unmittelbar vor der Katastrophe (der Erkenntnis der Schuld des Ödipus), noch einmal neu aufkeimender Hoffnung Ausdruck: Ödipus – dessen Herkunft nun unklar geworden ist – sei vielleicht ein Halbgott. Im 4.Standlied endlich, nach der Katastrophe, beklagt der Chor das Geschick des Menschen, das an Ödipus offenbar geworden ist. Der Chor, der das thebanische Volk repräsentiert, artikuliert also Gefühle und Gedanken des Betrachters und kommentiert und deutet das Geschehen. Er nimmt am Geschehen Anteil; der Chorführer redet Ödipus an und dieser wendet sich an den Chor. Der Chor ist so Mittler zwischen dem dargestellten Geschehen und den Zuschauern.

Der Inhalt des Stückes ist die Selbstentlarvung des Ödipus, der um die Stadt vor der Pest zu befreien, sich im Auftrag des Gottes daran machte, den Mörder des Laios zu finden, um schließlich zu entdecken, daß er selbst dieser Mörder ist; der glaubte, dem Orakel glücklich entgangen zu sein, und erkennen muß, daß es sich gerade durch den eigenen Versuch wie den des Laios, ihm zu entgehen, an ihm vollzogen hat. Den Vorgang, wie die furchtbare Wahrheit langsam durch den selbstsicheren Schein hindurchbricht, hat Sophokles eindrucksvoll gestaltet. Alles, was Ödipus und auch Iokaste zunächst sagen, ist von einer unheimlichen Doppeldeutigkeit, die ihnen verborgen, dem Publikum aber offenbar ist, das den Ödipusmythos kennt. So ist es, als wenn sich ihnen der Sinn ihrer eigenen Worte verkehrte und eine höhere Macht dem intendierten Sinn ihrer Worte einen hintergründigen, gegenteiligen Sinn gäbe. So wenn Iokastes „Beweis“ der Unsinnigkeit des Seherspruchs von Teiresias diesen gerade bestätigt, wenn der Bote aus Korinth durch die Kunde, Ödipus sei nicht Sohn von Polybos, mit der er Ödipus die Sorge vor dem Orakel nehmen will, er werde den Vater töten, den entscheidenden Anstoß zur Erkenntnis gibt, daß dieses Orakel schon einge-

troffen ist, und wenn Ödipus am Beginn des Stückes zu den Thebanern sagt: „Krank seid ihr; doch wie krank auch — so wie ich / Ist keiner hier, der gleichermaßen krankte“ (60f), womit er zunächst nur meint, daß auf ihm als Herrscher die Not des ganzen Volkes liege. Im Stück geht es auch um den Wandel im Schicksal eines großen Charakters: Am Anfang steht der mächtige, glückliche König, als den ihn der Priester preist (31–49), und am Ende sagt Ödipus²⁵: „Bürger meines Landes Theben! Schaut, dies hier ist Ödipus. Der das Wunderrätsel wußte, und der erste Mann im Land. Den kein Bürger sehen konnte ohne Neid auf solches Glück. Bis wie tief zum Grund des Elends furchtbar stürzte er hinab! So ein Sterblicher noch jenem letzten Tag entgegenblickt, Hütet euch, sein Los zu preisen, eh er nicht gewonnen hat. Seines Lebens Ziel und Ende ohne Schmerz und ohne Leid“. (1524ff.) An der Größe des Ödipus läßt der Chor auch nach der Entdeckung der Wahrheit keinen Zweifel. Er ist unschuldig schuldig geworden. Was er tat, war durch den Spruch der Götter vorherbestimmt.

Sophokles (497–406 v.Chr.) hat in seinem Leben den höchsten Glanz und den Niedergang Athens erlebt. Als Jüngling nahm er am Siegesreigen nach der Schlacht von Salamis (480) teil, war 441–39 zusammen mit Perikles Stratege und sah am Ende seines Lebens Athen der Niederlage im Peloponnesischen Krieg (404) entgegengehen. Er hat den Verfall der alten Frömmigkeit erlebt, die für ihn die Grundlage des staatlichen Lebens bildete, und den Triumph der Aufklärung. In dieser Zeitenwende wurde er zum letzten großen Verkünder des alten Glaubens und des mit ihm verbundenen menschlichen Selbstverständnisses. Sein großes Anliegen war es, vor der Hybris des Zeitgeistes zu warnen. Obwohl er hohe politische Ämter innehatte, Zeit seines Lebens eine hochgeachtete Persönlichkeit war und mit seinen Dramen etwa zwanzigmal den ersten Preis errang, fand er mit dieser Warnung kein Gehör. Das Menschenbild seiner Zeit war schon das des autonomen Individuums in einem durchaus modernen Sinn. Frühere Zeiten sahen den Menschen hingegen als ein durch und durch heteronomes Wesen: Er ist Produkt eines ihm von den Göttern zugewiesenen Schicksals. Dieses Schicksal kann er nicht selbst mitbestimmen, sondern in allen wesentlichen Punkten

²⁵ Verschiedene Quellen schreiben diesen Text auch dem Chor zu.

nur annehmen und erfüllen. Durch seine Geburt schon ist ihm eine soziale Rolle zugewiesen und die bestimmt nicht nur seine äußeren Lebensumstände, seinen wirtschaftlichen Status und den Grad seiner Abhängigkeit von anderen, sondern auch seinen Charakter, ja seinen Wert, denn zwischen dem sittlich-moralischen und inneren Wert einer Person und ihrem sozialen Status, ihrem gesellschaftlichen Ansehen wird noch nicht unterschieden. Der einzelne kann sein Leben nur in geringem Maß selbst gestalten. Der Erfolg seines Planens und Tuns liegt nicht in seiner Hand, sondern in der der Götter. Die Ohnmacht menschlichen Handelns wird in der tragischen Dichtung besonders dort deutlich, wo Menschen versuchen, dem ihnen bestimmten Schicksal zu entinnen, wie im *König Ödipus* Laios und Ödipus. Der Mensch hat auch keine Rechte gegenüber den Göttern. Sie unterstehen nicht moralischen Gesetzen, sondern bestimmen kraft ihrer Macht was Recht und Unrecht ist. Recht ist, was ihrem Willen entspricht, und wenn jemand dagegen verstößt, so ist er schuldig, selbst wenn er diesen Willen nicht kannte und nur das Beste wollte. Ödipus ist des Vtermords und der Blutschande schuldig, obwohl er nicht wußte, was er tat, und er nimmt diese Schuld an und sühnt sie, indem er sich selbst blendet. Diese Sicht menschlicher Existenz hat ihren großartigsten Ausdruck in den Tragödien von Aischylos und insbesondere von Sophokles gefunden. Sophokles ist der letzte große Vertreter der alten Frömmigkeit. Bei ihm kommt die Deutung menschlicher Existenz, auf der sie beruht, gerade deshalb so klar und hart zum Ausdruck, weil sie schon nicht mehr selbstverständlich war: So klar wird nur Vergangenes gesehen. Dem neuen, für ihn nicht nur falschen, sondern zutiefst verhängnisvollen Autonomieanspruch stellt er das Bild des heteronomen Menschen gegenüber und das sittlich-religiöse Ideal, diese Heteronomie anzunehmen. So leuchtet diese Frömmigkeit, als sie schon ihre lebensgestaltende Kraft verloren hatte, in der Dichtung noch einmal hell auf. Die klassische Tragödie wurde von Aischylos (ca. 525—455 v.Chr.) aus noch recht primitiven Formen kultischer Spiele zu Ehren des Dionysos entwickelt. Sie war nicht Theater, nicht Schauspiel in unserem Sinn, sondern Teil des Kults. Ihre Aufgabe war die jeder kultischen Feier: ein mythisches Geschehen durch seinen Nachvollzug zu vergegenwärtigen, um so seine Wirkungsmacht zu erneuern. Die Vorzeit, von der viele Mythen berichten, ist nicht nur eine Vergangenheit, in der die Dinge zuerst so wurden, wie sie jetzt sind, sondern *Archê*: Ursprung zugleich und

Prinzip, dem auch das Gegenwärtige unterliegt. Diese schöpferische und gestaltende Kraft des Ursprungs soll in der kultischen Feier eines mythischen Geschehens erneuert werden. In der Tragödie geht es nicht um die Erneuerung göttlicher Kräfte wie z.B. in Fruchtbarkeitsriten, sondern um die Erneuerung des religiösen Bewußtseins. Es wird nicht nur eine Geschichte erzählt und Vergangenes berichtet, sondern das Geschehen soll in der Wiederholung so präsent werden, daß sich darin die Verfaßtheit der Wirklichkeit zeigt und im Bewußtsein des Zuschauers neu zur Geltung bringt. Das ist ein Aspekt der *Katharsis*, welche die Tragödie nach Aristoteles bewirkt. Ihre Themen sind so nicht zufällig die des Mythos; sie erzählt nicht bloß von menschlichen Schicksalen, sondern vom Leben im Kraftfeld göttlicher Mächte. Ihre Personen sind nicht Individuen, sondern trotz ihrer Einmaligkeit Gestalten, in denen sich Allgemeingültiges verdichtet; in ihnen werden allgemeine Züge menschlicher Existenz Person, und sie verkörpern diese Züge radikal. Schon bei Aischylos ist die zentrale Botschaft seiner Dichtung die Warnung vor der Hybris, vor einem Streben nach Macht oder Glück über die Grenzen des vom Schicksal Bestimmten hinaus. In den „Persern“, in denen er die vernichtenden Niederlagen der Perser gegen die Griechen als Folge der Hybris des Xerxes deutet, heißt es:

*Und Totenhügel werden Nachgeborenen bis
ins dritte Glied noch stummberebte Mahner sein,
daß nicht zu hoch sich heben soll des Menschen Stolz.
Es setzt der Hochmut aufgeblüht die Ähre an
der Schuld, die bald zu tränenreicher Ernte reift.
(817ff).²⁶*

Für Aischylos ist die Welt eine Ordnung, in der jedem einzelnen wie jedem Volk sein Ort und seine Grenzen bestimmt sind. Jeder Schritt über diese Grenzen hinaus, jede Verletzung der Ordnung erzeugt notwendig eine Gegenreaktion, eine Strafe, mit der die Ordnung wiederhergestellt wird. Dieses gewissermaßen naturgesetzliche Zusammenspiel von Übertretung und Strafe ist Gerechtigkeit und sie wird von den Göttern garantiert. Die Ordnung und das Walten der Götter entziehen sich aber menschlicher Erkenntnis, der Wille des

²⁶ Übersetzung von J.G.Droysen.

Zeus zeigt sich nur im Gang menschlichen Geschicks und ist schwer zu ergründen:

*Auch im Finstern glüht er
im dunklen Lese überall
sterblichen Menschenvolks.*

...

*Herabstürzt von hohem Turm
der Hoffnung er Menschen, elende, tief.
Gewalt braucht er nicht zu rüsten,
müheles wirkt göttliche Kraft.
Ja, ein gewaltiger Wille bahnt
sich seinen Weg geheimnisvoll
von hochheiligen Thronen.²⁷*

Zeus führt uns zum Lernen durch das Leid. Erhaben steuern die Götter die Welt mit harter Hand, heißt es im *Agamemnon* (176ff). Für Sophokles stand und fiel der Glaube an die Götter mit dem Glauben an Orakel, durch die sie sich den Menschen offenbaren und in denen sich ihr Wissen und ihre Macht über das Zukünftige beweist. So klagt der Chor in dem großen 2.Standlied des *König Ödipus*: „Es schwindet schon Götterspruch dahin, und schon / Macht man ihn zu schanden. Nirgends strahlt Apollons Ehrenglanz mehr klar und rein. / Dahin ist die Gottheit“ (906–09). Iokaste, die nicht an Orakel und Seher glaubt, vertritt zugleich die neue Lebensanschauung: „Was hat der Mensch zu fürchten? Heißt sein Herr / Nicht Zufall? Wozu sich vorausbedenken? / Leben, wie's geht! Leben, so gut man kann!“ (977ff.) So ging es Sophokles darum, den Glauben an Orakel durch den Aufweis ihrer Macht zu stärken, und dazu war der Ödipusmythos der geeignete Stoff: Dem Spruch der Götter kann man nicht entfliehen, und gerade indem Laios und Ödipus das versuchen, helfen sie, ihn zu verwirklichen. Frömmigkeit besteht für Sophokles im Vertrauen auf die Gerechtigkeit der Götter, obwohl die unser Begreifen übersteigt. Frömmigkeit ist Bewußtsein der Übermacht der Götter, Erkenntnis des Nichtwissens, Hören auf Zeichen und Orakel und Annahme dessen, was einem bestimmt ist; Bereitschaft, den Weg zu gehen, der einem gewiesen wird, ohne das Ziel zu kennen. Der Mensch ist Objekt des Geschehens und findet nur zu sich selbst,

²⁷ *Schutzflehende*, 88ff; Übersetzung von J.G.Droysen.

indem er sein Schicksal vorbehaltlos annimmt. Der Versuch, sein Leben selbst zu bestimmen, dem verhängten Schicksal entgegenzutreten, erscheint als Hybris und ist zum Scheitern verurteilt. Im Sinne dieses Verständnisses menschlicher Existenz ist die tragische Situation jene, in der ein Mensch ohne eigenes Verschulden schuldig wird und dadurch ins Unglück stürzt. Er kann schuldig sein aufgrund eines Fluchs, der über seinem Geschlecht liegt (wie Agamemnon oder Eteokles), oder weil er in eine Lage geraten ist, in der jede Alternative verbotswidrig ist (wie Antigone, die nur wählen kann zwischen der Befolgung des religiösen Gebots, ihren Bruder zu bestatten, und der Befolgung des königlichen Gebots, diese Bestattung zu unterlassen, oder wie Orest, der nur die Wahl hat zwischen Muttermord und Sohnespflicht; er folgt dem Gebot Apolls, seinen Vater zu rächen, und dennoch wird er durch den Mord an seiner Mutter schuldig). Eine Schuld ergibt sich aus einem unwissentlichen Verstoß gegen Gebote, wie bei Ödipus, ja schon durch Handeln allein, wie bei Deianeira, da menschliches Handeln immer Handeln aus Unwissenheit ist. Keine der großen tragischen Figuren ist schuldig in unserem Sinn. *König Ödipus* ist die vielleicht großartigste Gestaltung tragischen Geschicks. Alles was Ödipus tut, kehrt sich gegen seine Absicht. Solange die richtige Einsicht und die Ergebenheit ins Zugewiesene fehlen, bewirken die Handlungen das Gegenteil von dem, was sie bezwecken, ja die Worte besagen etwas anderes, als der Sprecher mit ihnen meint — er hat seine eigene Wirklichkeit nicht in der Hand, er ist blind für das Geschehen. Dieses Schicksal ist über einen in unserem Sinn völlig Unschuldigen verhängt. Seine einzige „Schuld“ ist, daß er versucht, sich dem zu entziehen, was ihm das Orakel verkündigt hat, aber was ihm vorausgesagt war, sind ja Verbrechen, die er nicht begehen durfte und wollte.²⁸ In seinem Schicksal wird die Grundverfaßtheit des menschlichen Lebens deutlich, seine Nichtigkeit:

²⁸ Sophokles geht nicht bloß von einem objektiven Schuldbegriff aus, nach dem Schuld keine Absicht voraussetzt und sich nur an den tatsächlichen Folgen des Handelns bemißt, sondern er kennt eine gewissermaßen ontologische Schuld: die Nichtigkeit des Menschen gegenüber den Göttern. Vgl. dazu auch R.Otto (1917).

*Weh! Menschengeschlechter ihr!
Ach, wie muß ich so ganz für nichts
Euer Leben doch achten!
Wer, wer von den Menschen trägt
Mehr Glückseligkeit denn davon,
Als so viel ihm ein Wahn gewährt,
Wahn, der bald dann versunken?
Wer dein Beispiel vor Augen hat
Und dein schrecklich Verhängnis, deins,
Armer Ödipus, nie mehr preist
Der Menschengeschicke. (1186ff)*

Die Tragik menschlicher Existenz wird dadurch verstärkt, daß es keine ausgleichende Gerechtigkeit im Jenseits gab. Das Leben im Hades wurde als bloße Schattenexistenz verstanden und der Gedanke eines Totengerichts fehlt bei Sophokles. Seine Deutung menschlicher Existenz ist aber nicht fatalistisch: In der Annahme des über ihn verhängten Geschicks gewinnt der Mensch Größe und Würde, er wird nicht von ihm vernichtet, sondern vermag sich über sein Schicksal zu erheben. Bei Sophokles erscheint so die alte Frömmigkeit in geläuterter Form. Er hält nicht einfach an der archaischen Gleichung von Macht und Recht fest, an der Rechtlosigkeit des Menschen gegenüber den Göttern. Er versuchte — wie schon Aischylos in den *Eumeniden* —, der schuldlosen Schuldigkeit Sinn zu geben. Sein *Ödipus auf Kolonnos* ist die Fortsetzung des *König Ödipus*. Die Sage berichtet, Ödipus sei von seinen Söhnen aus Theben verbannt worden und habe nach langen Wanderjahren in einem Hain auf einem Hügel nahe bei dem Dorf Kolonnos — dem Geburtsort von Sophokles — ein geheimnisvolles Ende gefunden. Dieser Hain auf dem Hügel Kolonnos, am Weg von Athen nach Eleusis, war den Göttern der Unterwelt und den Eumeniden geweiht. Hier befand sich ein Eingang zur Unterwelt. Ein Orakel hatte dem Ort Glück verheißen, der dem Dulder die letzte Ruhe gewähren würde. Diese Verheißung gilt bei Sophokles Athen, dessen König Theseus Ödipus aufnimmt. Der Segen des Ödipusgrabes ist das Bewußtsein der Nichtigkeit menschlicher Existenz und die Ehrfurcht vor dem von den Göttern verhängten Leiden und Tod — ein besserer Schutz für ein Land als das stärkste Heer (1524). Ehrfurcht vor den Göttern und zugleich vor dem Menschen in all seiner Nichtigkeit war das Vermächtnis des Sophokles an Athen. Diese Ehrfurcht ist der Schutz

vor Überheblichkeit, Maßlosigkeit und Selbstsicherheit, der Quelle allen Unglücks.

Es ist zunächst der Tod, der Ödipus von seinem Leiden erlöst, und diese zweite Tragödie ist ein Loblied auf den Tod:

*Nicht geboren zu sein, das geht
Über alles; doch lebst du schon Dorthin wieder, woher du kamst,
Schleunigst zu eilen, das nächste Beste.
Denn schwand Jugend erst einmal hin
Mit der Torheiten leichter Last,
Wer bleibt denn fürder von Leiden frei,
Wohnt nicht ständig in Mühen drin?
Und Neid und Unruh, Zwist und Kampf,
Mord und Tod, das böse Alter schließlich noch,
Kraftlos, ungesellig, freudlos,
Häuser doch mit ihm zusammen,
Aller Übel Übel.(1225ff.)²⁹*

Der Tod des Ödipus ist aber auch eine geheimnisvolle Erhöhung und eine göttliche Bestätigung für die Tilgung seiner Schuld, die er zu sühnen suchte.³⁰

Thornton Wilder: Our Town

Das zuerst 1938 aufgeführte Stück ist im Formalen vor allem durch die Verbindung von dramatischer Präsentation mit Erzählung von Interesse.³¹ Als Erzähler fungiert der Spielleiter, der am Beginn das Stück ankündigt, Ort und Zeit der Handlung der 1.Szene angibt und insbesondere die Stadt Grover's Corners in New Hampshire wie ihre Geschichte schildert, in der das gesamte Geschehen spielt, also das Milieu und Umfeld der Vorgänge. Er kommentiert die Handlung, die manchmal im Hintergrund als stumme Pantomime abläuft, und weist gelegentlich auch auf das spätere Geschick der auftretenden Personen hin. Er spielt aber auch teilweise selbst mit und spricht zu

²⁹ Übersetzung von H.Weinstock.

³⁰ Diese Schuld erscheint im zweiten Drama allerdings auch deutlich anders als im ersten: Ödipus selbst betont seine Unschuld und Unwissenheit (962ff, 1567f), seine Reinheit vor dem Gesetz (547f), und auch Theseus und der Chor der Greise von Kolonnos sehen das so.

³¹ Wir legen hier den Text der Ausgabe in den Penguin Plays (Th.Wilder: *Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker*, Harmondsworth 1962) zugrunde.

den auftretenden Personen. Im 2. Akt stellt er den Besitzer eines Drugstores und einen Priester dar. Der Spielleiter führt auch Professor Willard und den Verleger Webb ein, die dem Publikum Informationen über die Geschichte der Stadt und die sozialen Verhältnisse in ihr liefern und fordert es auf, Fragen dazu zu stellen, die dann auch (von Mitwirkenden) aus dem Publikum heraus kommen. Der Spielleiter macht ferner von der Möglichkeit der Rückblende Gebrauch. Er läßt im zweiten Akt, in dem die Hochzeit von George Gibbs und Emily Webb geschildert wird, diese beiden ihre Verlobungsszene spielen. Im letzten Akt wird diese Macht des Erzählers, frei mit der erzählten Zeit zu schalten, zur gewissermaßen göttlichen Macht, die gestorbene Emily noch einmal einen Tag ihres Lebens erleben zu lassen.

Die Einführung des Erzählers ermöglicht es erstens, die dramatische Handlungsfolge, in der jede Situation aus den vorausgehenden verständlich sein muß, in eine Folge einzelner, zeitlich weit auseinanderliegender und miteinander kausal nicht verbundener Szenen aufzulösen;³² der Spielleiter überbrückt ihren zeitlichen Abstand durch seine Erzählung. Zweitens entlastet der Erzähler die Dialoge von der Aufgabe, Vorgeschichte und Milieu zu spezifizieren. Wilders Stück, das drei zeitlich weit auseinander liegende Tage schildert, präsentiert weniger Aktionen als Situationen und Zustände. Wie in vielen modernen Dramen verstehen sich die einzelnen Szenen aus dem Milieu. Die Personen sind bei Wilder zwar nicht bloß Produkte ihres Milieus, ihre personale Eigenständigkeit wird nicht aufgehoben, aber sie sind doch Repräsentanten und ganz normale Vertreter ihrer Lebenswelt. In diesem Fall muß also das Umfeld der gezeigten Vorgänge zur Darstellung kommen und diese eher epische Thematik paßt schlecht zur traditionellen dramatischen Form und führt leicht dazu, daß die Dialoge mit langatmigen und unnatürlichen Reminiszenzen und Beschreibungen angefüllt werden. Das hat Wilder durch die Einführung des Erzählers vermieden. Bei ihm gewinnen die Dialoge jene Einfachheit und Natürlichkeit zurück, die das Aktionsdrama auszeichnete. Wilder ging es auch darum, vom illusionistischen und realistischen Theater wegzukommen. Er meinte, der Realismus lasse das allgemein Bedeutsame, um das es in der Kunst geht, in der Fülle

³² Vgl. dazu P.Szondi (1956), S.139ff.

ephemerer Details untergehen. Daher gibt es auch in *Our Town* kein Bühnenbild und keine Requisiten. Nur einige Stühle, Tische oder Bänke deuten das Lokal an, das im übrigen vom Erzähler geschildert wird, so daß dieser auch die Aufgabe hat, das zu erläutern, was die Bühne nicht mehr zeigt — Hinweise, die sich nur schwer in den Dialogen unterbringen ließen. Im 1. Akt stellt der Milchmann imaginäre Milchflaschen vor imaginäre Türen und spricht zu seinem imaginären Pferd. Im 3. Akt werden die Gräber durch Stühle dargestellt, auf denen die Toten sitzen; die landschaftliche Umgebung wird vom Spielleiter beschrieben. Der Erzähler macht ferner den Darstellungsvorgang deutlich. Er unterbricht die Personen, blendet zurück und kommentiert den Vorgang, so z.B. im 2. Akt, wenn er über Hochzeiten im allgemeinen und speziell jene in Grover's Corners spricht. Da er auch im Stück Rollen übernimmt, gehen Erzählung und Darstellung ineinander über.

Das formale Grundschema des Stückes ist also eine Erzählung, in der jene Szenen, die bei einer reinen Erzählung präsentierend dargestellt würden, so daß der Leser gewissermaßen selbst zum Zeugen des Vorgangs wird³³, dramatisch vorgeführt werden. Die Einbettung dieser Spielszenen in einen Erzählvorgang, hebt ihre dramatische Wirkung, ihre Kraft der Vergegenwärtigung keineswegs auf. Die ist, wie schon die klassische griechische Tragödie zeigt, nicht dem illusionistischen Theater vorbehalten. *Our Town* ist der Beweis, daß die Verbindung mit Erzählung eine fruchtbare Möglichkeit für das Drama ist, die freilich vor allem einem vorwiegend epischen Stoff angemessen ist.

Inhaltlich stellen die beiden ersten Akte des Stücks zwei Tage im Leben der beiden Familien Gibbs und Webb dar. Der 1. Akt, den der Spielleiter als *Daily Life* charakterisiert, schildert einen Tag im Jahre 1901 vom Morgen bis zum Abend. Es ist ein ganz normaler Tag in einem ganz normalen Leben ohne bedeutende Ereignisse. Emily und George, die beiden Hauptfiguren, sind Schulkinder. Der 2. Akt (*Love and Marriage*) spielt drei Jahre später und stellt die Hochzeit der beiden dar mit dem schon erwähnten Rückblick auf ihre Verlobung. Es handelt sich wieder um eine typische Szene im

³³ Vgl. dazu die Unterscheidung präsentierender und informierender Erzählformen in 5.3.

normalen Leben der Familien und der Stadt, der alles Ungewöhnliche fehlt. Der 3. Akt spielt 9 Jahre später. Er handelt zunächst — wenn auch nur in kurzen Andeutungen — vom Begräbnis von Emily, die bei der Geburt ihres zweiten Kindes starb. Das Geschehen wird vom Standpunkt der Toten aus geschildert, zu denen nun manche der im 2. Akt noch Lebenden gehören. Der Spielleiter charakterisiert am Anfang die Szene — die Lage des Friedhofs auf einem Hügel über der Stadt und den weiten Blick, den man von ihm aus hat — und den Zustand der Toten, die langsam das Interesse an der Welt der Lebenden verlieren. Die Ambitionen, die Freuden und Leiden ihres Lebens versinken, was ihnen im Leben einst wichtig war, verblaßt, sie werden „der Erde entwöhnt“ und warten auf etwas Großes und Wichtiges, das sie kommen fühlen. Emily, die dem Leben noch eng verbunden ist, wünscht sich trotz der Warnung der anderen, noch einmal einen Tag ihres Lebens zu erleben, denn sie glaubt noch, dieses Leben nicht vergessen zu können: „It's all I know. It's all I had“. Sie wählt ihren 12. Geburtstag, kann das Wiedererleben dieses Tages und das Wiedersehen mit ihrer Familie aber nicht ertragen, denn als Tote erlebt sie das Leben nicht unreflektiert wie früher, sondern beobachtet sich dabei und weiß um die Zukunft, wie ihr das der Spielleiter vorher ankündigte. In der Rückkehr leidet Emily unter der Oberflächlichkeit der Lebenden, die sich verhalten, als ob ihr Leben ewig währte. Der immer noch verbitterte Selbstmörder Simon Stimson sagt zu ihr: „Yes, now you know. Now you know! That's what it was to be alive. To move about in a cloud of ignorance; to go up and down trampling on the feelings of those ... of those about you. To spend and waste time as though you had a million years. To be always at the mercy of one self-centered passion, or another. Now you know — that's the happy existence you wanted to go back to. Ignorance and blindness“. Aber Mrs. Gibbs, Emilys auch schon verstorbene Schwiegermutter, entgegnet ihm: „Simon Stimson, that ain't the whole truth and you know it“ (S.89). Auch Emily sieht jedoch ein, daß lebende Menschen nicht viel verstehen: „They are shut up in little boxes, aren't they?“ (S.81).

Thornton Wilder wollte in seinem Stück zeigen, daß im Leben jedes einzelnen etwas Ewiges ist — „There's something way down deep that's eternal about every human being“, meint der Spielleiter (S.76) —, daß sich auch im kleinen, alltäglichen und gewöhnlichen Leben „Zeit und Ewigkeit“ ereignen, wie Raabe sagt. In den ersten

beiden Akten werden die Personen und ihr Verhalten mit viel Sympathie gezeichnet. Schon durch die Präsentation dieser beiden Lebensstationen auf der Bühne erscheinen sie dem Zuschauer in neuer Sicht und neuer Bedeutsamkeit. Durch die künstlerische Gestaltung fällt ein neues Licht auf das, was im Alltag kaum bemerkt wird. Wilder sagt im Vorwort der angegebenen Ausgabe, Ziel der Kunst sei, so etwas wie eine platonische *Anamnesis* zu bewirken. Er meint damit freilich nicht die Wiedererweckung einer apriorischen Evidenz (bei Platon ist es die Wiedererinnerung an eine Einsicht, welche die Seele im Reich der Ideen vor ihrer Einkörperung gehabt hat), sondern das Bewußtwerden einer ewigen – oder zumindest tieferen Bedeutung vertrauter Phänomene. Es geht um die Kostbarkeit menschlichen Lebens, die wir in ihm, beschäftigt mit allem möglichen Unwesentlichen, nur in seltenen Momenten spüren. Mit der Präsentation des Lebens in den beiden ersten Akten wird dieses Ziel aber noch nicht erreicht. Zu leicht würde man sie nur als sympathische Schilderung des Altvertrauten auffassen und die Szenen nur mit dem normalen Blick sehen. Der 3. Akt hat die Aufgabe, die neue Sicht deutlicher zu machen. Obwohl in der Form vielfach Kommentar – des Spielleiters wie der Toten – vermittelt er den neuen Aspekt doch vor allem in dramatischer Form: Wir werden in die Welt der Toten versetzt und sehen nun das vergangene (in den ersten Akten dargestellte) Leben mit ihren Augen, aus der Distanz des Vergangenen, in der Reflexion auf die Vergänglichkeit, in der sich das Wesentliche vom Unwesentlichen sondert und in den kleinen Ereignissen Gültiges aufscheint. P. Szondi meint, dieser Blick der Toten auf die Menschen sei das tödliche Bild, das der heutige Mensch von sich selbst habe.³⁴ Aber das ist schief: Bei Wilder fehlen alle Ingredienzien dieses „tödlichen Bildes“ – der Schmutz- und Elend-Realismus, das Gemeine und Ordinäre, Sinnlosigkeit, Verzweiflung und Absurdität, die Unfähigkeit, sich zu verständigen. Diese negative Sicht des Menschen ist nur die des Selbstmörders Stimson. Wilder geht es vielmehr darum, die Kostbarkeit des Lebens zu betonen, die sich erst im Blick der Toten, im Blick aus ihrer Distanz zeigt. Er sagt zwar in einem Brief an Sol Leszer, aus dem Szondi zitiert, es sei einer der Hauptpunkte der Szene von Emilys Rückkehr zu ihrem 12. Geburtstag, daß kein

³⁴ Vgl. Szondi (1956), S.144f.

Mensch hört, was der andere sagt, daß jeder in seinen eigenen Träumen befangen ist, aber damit betont er nur eine Seite des menschlichen Lebens, die den Toten aufgeht. In den ersten beiden Akten reden die Menschen nicht aneinander vorbei, sie verstehen sich und leben nicht nur in der Isolation ihrer subjektiven Vorstellungen, sondern stehen in echter menschlicher Verbindung miteinander. Sie sehen das Leben freilich nicht so klar wie bei Wilder die Toten und können nicht so deutlich zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem unterscheiden. Für sie füllt die Gegenwart meist den Horizont aus, sie sind sich nicht der Vergänglichkeit des Lebens bewußt, sie vermögen sich nicht selbst zuzuschauen und dadurch ihr jeweiliges Tun in übergreifende Bezüge einzuordnen, seinen Wert im Ganzen des Lebens vor Augen zu stellen.

Wilder hat die Sicht der Toten ganz unsentimental, in sehr schlichten Dialogen geschildert — ihre Sprache ist ebenso einfach wie sie im Leben war. Durch die dramatische Gestaltung dieser Sicht wird auch hier eine Vergegenwärtigung, eine Intensität der Präsenz erreicht, die gerade in ihrer Schlichtheit ergreift. Form und Gehalt bilden in diesem Stück eine besonders enge Einheit: Der Blick auf das Leben, in dem seine „Aussage“ besteht, wird durch die nichtillusionistische, den Zuschauer zur Reflektion auffordernde Präsentation erreicht, die das Bedeutsame im Alltäglichen hervorhebt und ihn im 3. Akt das Leben aus der Distanz eines Betrachters erleben läßt, der sich bereits von ihm gelöst hat.

6 Ausdruck in der Musik

6.1 Theorien der Musik

Die Musik ist jene Kunst, die der Ausdruckstheorie, die in 3.2 skizziert wurde, die größten Schwierigkeiten bereitet. In der Geschichte der Musikdeutungen überwiegen zwar jene Stimmen, die sich für eine Ausdruckstheorie im einen oder anderen Sinn aussprechen, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hat aber der Formalismus an Boden gewonnen und heute beherrscht er die Musikwissenschaft weithin. Zwar bezeichnen sich nur wenige Musikwissenschaftler als Formalisten, man redet von Inhalten oder Gehalten von Musikwerken, identifiziert sie jedoch mit deren Form. Man beschränkt sich weithin auf die Untersuchung musikalischer Formen und verzichtet auf inhaltliche Interpretationen. Die wenigen Ausdruckstheoretiker ziehen sich meist auf den Unsagbarkeitstopos zurück, auf die These von der Unmöglichkeit einer sprachlichen Beschreibbarkeit rein musikalischer Gehalte. Wie wir schon früher betont haben, wird die Ausdruckstheorie damit jedoch leer, denn wenn man den Gehalt nicht jedenfalls annähernd und partiell beschreiben und nicht mindestens in groben Zügen sagen kann, wie er durch die Form vermittelt wird, läßt sich die Behauptung der Existenz musikalischer Gehalte nicht rechtfertigen. Diese heutige Situation erklärt sich auch aus dem Wandel der Musik selbst¹: Während der Musik der Renaissance und des Barock das Leitbild einer eigenen Sprache zugrunde lag und die Vokalmusik im Mittelpunkt des Schaffens stand, ist seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts eine reine Instrumentalmusik zum Paradigma der Musik geworden, die sich vom Ideal einer Sprache zunehmend entfernt hat. So geht z.B. F.Blume in (1959) bei der Beantwortung der Frage „Was ist Musik?“ von der reinen Musik als *der* heutigen

¹ Ein weiterer Grund für die Ausklammerung inhaltlicher Fragen ist natürlich auch das positivistische Wissenschaftsideal, dem sie sich weniger leicht unterordnen lassen als solche der Form und der Formengeschichte.

Musik aus und beschränkt dann das Verständnis von Musik auf das Erfassen von simultanen und sukzessiven Klängen. Die Frage läßt sich aber nicht nur im Blick auf die heutige Musik beantworten und es empfiehlt sich auch, sie nicht nur im Horizont der heute vorherrschenden Auffassungen zu diskutieren. Wir wollen uns daher in diesem Abschnitt zuerst einmal einen historischen Überblick über die verschiedenen Deutungen der Musik verschaffen.² Dabei wird sich zeigen, daß alle in 3.1 und 3.2 referierten Theorien der Kunst auch für die Musik vertreten worden sind.

Nach einer der ältesten Theorien ist das, was wir heute "Musik" nennen, die von Menschen geschaffene *musica instrumentalis* (die auch die Vokalmusik umfaßt), nur ein Teil des Gesamtphänomens Musik. Musik ist primär ein kosmisches Phänomen, *musica mundana*, Weltenmusik. Es war eine alte und verbreitete Auffassung, die sich auch in der frühen griechischen Philosophie findet, daß die Welt und die Gestalten in ihr durch Verbindung von Gegensätzlichem entstehen. Das Band, das Widerstrebendes zusammenhält, ist Harmonie. Sie ist damit das Grundprinzip kosmischer Ordnung und zugleich Grundlage der Musik.³ Dieser Gedanke begegnet uns noch in John Drydens *Cäcilienode*, die Händel so großartig vertont hat. Der Anfangschor beginnt mit den Worten: „From Harmony, from heav'nly harmony, this universal frame began“ und im vorausgehenden Accompagnato des Tenors wird ausgeführt, wie Musik die chaotischen Gegensätze geordnet habe. Harmonische Klänge sind sinnliche Manifestationen dieser harmonischen Ordnungen. Das bedeutendste Beispiel einer natürlich erklingenden *musica mundana* war die Sphärenharmonie: Die Umlaufbahnen von Mond und Sonne und der fünf bekannten Planeten um die Erde als Mittelpunkt der Welt entsprechen nach pythagoreischer Auffassung musikalischen Intervallen und durch ihre Bewegung entsteht ein gewaltiger Gesang der Himmelssphären. Noch Johannes Kepler hat in seiner *Weltharmonik* (*Harmonices mundi*, 1619) versucht, diesen Gedanken auf der Grundlage seiner neuen Astrono-

² Für eine ausführlichere Darstellung vgl. z.B. C.Dahlhaus (1967). Materialien zu historischen Deutungen von Musik finden sich in Gatz (1929) (für die Zeit seit Kant), Pfrogner (1954), Dahlhaus und Zimmermann (1984) und Lippman (1985).

³ Auch das Wort „Rhythmus“ hat ursprünglich den Sinn von Zusammenfügung.

mie im Detail auszuführen, und Angelus Silesius sagt im *Cherubinschen Wandersmann*: „Nichts wesets ohne Stimm: Gott höret überall, / In allen Kreaturn sein Lob und Widerhall“. Die *musica mundana* ist Vorbild der *musica instrumentalis*, diese also *Mimēsis* der kosmischen Harmonien.⁴ Kepler schreibt: „Es sind also die Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende mehrstimmige Musik (durch den Verstand, nicht das Ohr faßbar), eine Musik, die durch dissonierende Spannungen gleichsam durch Synkopen und Kadenzen hindurch (wie sie die Menschen in Nachahmung jener natürlichen Dissonanzen anwenden) auf bestimmte, vorgezeichnete, je sechsgliedrige (gleichsam sechsstimmige) Klauseln lossteuert und dadurch in dem unermesslichen Ablauf der Zeit unterscheidende Merkmale setzt. Es ist daher nicht mehr verwunderlich, daß der Mensch, der Nachahmer seines Schöpfers, endlich die Kunst des mehrstimmigen Gesangs, die den Alten unbekannt war, entdeckt hat. Er wollte die fortlaufende Dauer der Weltzeit in einem kurzen Teil einer Stunde mit einer kunstvollen Symphonie mehrerer Stimmen spielen und das Wohlgefallen des göttlichen Werkmeisters an seinen Werken soweit wie möglich nachkosten in dem so lieblichen Wonnegefühl, das ihm diese Musik in der Nachahmung Gottes bereitet“.⁵

Die Pythagoreer verstanden harmonische Verbindungen als Verbindungen nach zahlenmäßig bestimmten Verhältnissen. Mit der Entdeckung des Pythagoreischen Gesetzes, nach dem sich musikalische Konsonanzen durch einfache arithmetische Proportionen beschreiben lassen, ergab sich dadurch eine direkte Verwandtschaft zwischen musikalischen und kosmischen Harmonien. Auch für die Pythagoreer stellt die Musik aber die in der Natur wirkenden Kräfte nicht nur vermöge der zahlenmäßigen Gleichheit von Tonverhältnissen und Harmonien in der Welt dar, sondern sie vergegenwärtigt zugleich die kosmischen Kräfte. Von dieser mimetischen Konzeption her erklärt sich die große Wirkung, die man der Musik im Altertum zuschrieb, nicht nur auf den Menschen, sondern auch auf die Natur, die magische Wirkung der Musik, von der z.B. in den Mythen um

⁴ Zum Begriff der *Mimēsis* vgl. 1.2 und 3.2.

⁵ Kepler (1619), 5. Buch, Kap. VII, S. 315 in der Übersetzung von M. Caspar (1939).

Orpheus die Rede ist, aber auch in alten chinesischen oder ägyptischen Texten.⁶

Platon hat im *Timaios* den Gedanken einer Ordnung der Welt nach musikalischen Proportionen auch auf den Mikrokosmos des Menschen übertragen. Die Verhältnisse der seelischen Kräfte wie das zwischen Seele und Körper sind nach ihm zahlenmäßig dieselben wie die musikalischen Konsonanzen. Damit trat neben die Idee einer *musica mundana* jene einer *musica humana*, die ebenfalls Gegenstand einer *Mimēsis* durch die *musica instrumentalis* ist. Wie Musik kosmische Kräfte nicht nur darstellt, sondern auch beeinflusst, so stellt sie auch Seelisches nicht nur dar — Gefühlsregungen, Stimmungen, Haltungen und Charaktere — sondern „Rhythmus und Melodie dringen am stärksten in das Innerste der Seele ein, ergreifen sie am stärksten und machen sie wohlänständig“. ⁷ Damit deutet sich auch eine Wendung im Musikverständnis an: Als Thema der Musik gilt nun nicht mehr so sehr das Kosmische als das Seelische.

Nach Platon trat in der griechischen Musiktheorie zunächst eine Wendung weg von der Metaphysik der Musik und hin zu einer mehr empirischen, hedonistischen und formalistischen Auffassung ein. Im Neupythagoreismus und Neuplatonismus kommen dann aber die metaphysischen Ideen wieder zur Geltung, von hier flossen sie in die Gedanken der Kirchenväter und vor allem in die fünf Bücher von *De institutione musica* von Boethius ein (bei dem sich auch die auf ältere Autoren zurückgehende Unterscheidung von *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis* findet⁸), der zur maßgeblichen Autorität des Mittelalters wurde, das bis ins 12. Jahrhundert unter dem Einfluß des Platonismus stand. In der Renaissance gewann dieser dann erneut an Einfluß — wir haben schon auf Kepler verwiesen. Auch im Barock, z.B. bei J.S.Bach, spielen metaphysisch-theologische Bezüge der Musik eine große Rolle und ebenso an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. Für Arthur Schopenhauer stellt Musik das Wesen der Welt, den Weltwillen dar. Er schreibt: „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen

⁶ Vgl. dazu z.B. Pfrogner (1954), I und II,1.

⁷ Platon *Staat*, 401d und *Timaios* 34a-36d und 47c-e.

⁸ *Harmonia kosmou, psychēs und hē en organois mousikē*. Im Mittelalter unterschied man auch eine *musica naturalis* (als *musica mundana* und *humana*) von der *musica artificialis* (der *musica instrumentalis*).

Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“.⁹ Damit gibt Schopenhauer der Gefühlsausdruckstheorie der Musik, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts herrschend war, eine Wendung ins Objektive: Musik ist Ausdruck nicht individuellen Empfindens, sondern kosmischer Kräfte, die unter der psychologischen Kategorie eines Willens begriffen werden. Auch in der Romantik wird der Gedanke einer *musica mundana* noch einmal, wenn auch nur in vagen Formulierungen, wieder aufgenommen. So ist Musik für E.T.A.Hoffmann „in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur“, für Jean Paul „Nachklang einer entlegenen harmonischen Welt“, für Schelling „nichts anderes als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst“. Nachklänge dieser romantischen Spekulationen finden sich noch in unserem Jahrhundert, etwa bei E.Kurth („Alles Erklingende an der Musik ist nur emporgeschleuderte Ausstrahlung weitaus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen“¹⁰) und bei F.Busoni („Musik ist ein Teil des schwingenden Weltalls“¹¹). Die Auffassung der Musik als Ausdruck kosmischer Kräfte und Ordnungen ist also eine Tradition, die – wenn auch mit wechselndem Einfluß – bis in unsere Zeit hinein reicht.

Im Mittelpunkt der Erörterungen Platons über Musik steht die *Affektenlehre*. Sie war schon von den Pythagoreern entwickelt worden und enthält zwei Aspekte. Der erste ist, daß Musik beim Hörer Affekte (Gefühle, Stimmungen, Leidenschaften, Haltungen und charakterliche Dispositionen) *erregt*, der zweite, daß Musik Affekte *darstellt*. Wir haben schon die Aussage Platons zitiert, Musik dringe am tiefsten in das Innerste der Seele ein, könne sie am stärksten ergreifen und beeinflussen. Die Griechen hatten ein sehr starkes Bewußtsein

⁹ Schopenhauer (1819), S.359.

¹⁰ E.Kurth (1920), S.1.

¹¹ F.Busoni (1974), S.21.

für die Macht der Musik über den Menschen. Sie kann das Gemüt aufheitern oder verdunkeln, den Trauernden trösten, den Verzagten ermutigen, dem Unruhigen Frieden bringen, sie kann uns erheben oder bis zur Ekstase treiben. In den griechischen Mythen gibt es viele Erzählungen von dem wunderbaren Einfluß der Musik auf Menschen, Götter und Tiere. Schon die Pythagoreer haben eine Lehre vom eigentümlichen Ethos verschiedener Harmonien und Tonarten entwickelt, und die Theorie der emotionalen und ethischen Wirkungen ist seit ihrer Zeit ein wichtiges Thema der Musiktheorie geblieben, besonders ausgeprägt in der Affektenlehre des Barock.¹² Die Fähigkeit, Affekte zu erregen, galt weithin als ein wesentliches Charakteristikum der Musik. Da aber auch außermusikalische Erfahrungen oft mit starken Emotionen verbunden sind, kann man Musik nicht allein von diesen Wirkungen her bestimmen. In der Affektenlehre kommt der Gedanke hinzu, daß Musik nicht nur Gefühle und Haltungen erregt, sondern sie auch ausdrückt. Im Gegensatz zur Gefühlsausdruckstheorie denkt man dabei weniger an eine Kundgabe subjektiver Gefühle, als an eine Darstellung generischer Gefühle, also z.B. der Trauer als solcher, nicht der Trauer einer bestimmten Person zu einer bestimmten Zeit. Bei Platon und Aristoteles wird dieser Ausdruck als *Mimēsis* bezeichnet, die man nicht nur als Darstellung, sondern auch als Vergegenwärtigung zu verstehen hat, in einem Sinn, der zugleich die emotionale Wirkung auf den Hörer umfassen soll. Ein Musikstück stellt also z.B. nicht nur zuversichtliche Freude dar, sondern von ihr strahlt gewissermaßen die Kraft dieser Freude auf den Hörer aus. Die Idee, Musik sei Ausdruck von Gefühlen, ist wohl ebenso alt wie jene, sie sei Ausdruck kosmischer Harmonien. Zwei griechische Mythen über den Ursprung von Musikinstrumenten deuten das an.¹³ Der erste wird von Pindar in der 12. Pythischen Ode erwähnt. Danach hat Athene den Aulos erfunden: Als Perseus die Medusa enthauptete, hielt Athene das Klagen von deren Schwester Euryale in der Aulosweise fest als *Mimēsis* der lauttönenden, herzzerreißenden Wehklage. Diese „Viel-Häupter-Weise“, die Athene den

¹² Vgl. dazu z.B. den „Vollkommenen Kapellmeister“ (1739) von Johann Mattheson. Bei ihm, noch deutlicher etwa bei Descartes und Athanasius Kircher, wird diese Affektenlehre mit naturphilosophischen Erklärungen der emotionalen Wirkungen von musikalischen Intervallen und Rhythmen verbunden.

¹³ Vgl. dazu Georgiades (1958), Kap.III.

Menschen übergab, ist also Affektausdruck, zu dem der Aulos — als Blasinstrument in der Modulationsfähigkeit der menschlichen Stimme verwandt — besonders geeignet ist. Als Ursprung des Aulos galt sonst auch Kleinasien; er war das Instrument der ekstatischen, dionysischen Musik. Erfinder der Lyra war hingegen Hermes, der die Verwendbarkeit des Panzers einer Schildkröte als Resonanzkörper entdeckte und das (zuerst 5-, später 7-saitige) Instrument Apoll übergab. Die Schildkröte war auch ein kosmisches Symbol, so daß die Lyra der erklingenden Welt entspricht, ihr Klang kosmische Harmonien ausdrückt. Der Mythos vom Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas, zwischen Lyra und Flöte, zwischen apollinischer und dionysischer Musik, deutet eine alte Konkurrenz zweier Formen der Musik an und der Kulte, denen sie zugehörten.

Wie wir sahen hat Platon versucht, die Affektenlehre über die *musica humana* mit dem metaphysischen Prinzip der musikalischen Darstellung von Harmonien im Kosmos zu verbinden. In seinen Aussagen zur Musik spielt dieser Gedanke jedoch keine weitere Rolle. Er war im Blick auf die emotionalen und ethischen Wirkungen der Musik vor allem an ihrer erzieherischen Funktion interessiert, und unter diesem Aspekt diskutiert er sie im *Staat* und in den *Gesetzen*.¹⁴ Wie Gymnastik den Körper, so soll Musik die Seele stärken und ausbilden.¹⁵ Daher werden die verschiedenen Tonarten auf ihre spezifischen Wirkungen hin untersucht, und im Idealstaat werden nur solche zugelassen (dorische und phrygische), die nicht klagend und verweichlichend sind, sondern eine hochgestimmte, „positive“ Gemütsverfassung fördern. Platon hat also keine ausführlichere Musiktheorie entwickelt, wichtig sind bei ihm nur die Gedanken über den mimetischen Charakter der Musik und ihre Wirkungen

¹⁴ Im *Gorgias* (501e-502c) hatte Platon Musik wie die anderen Künste noch als bloße „Schmeichelei“ abgewertet. Er näherte sich damit hedonistischen Auffassungen, wie sie von Sophisten, von Demokrit und später von den Epikureern vertreten wurden.

¹⁵ Vgl. *Staat* 376e. Musiktheorie als theoretische Disziplin sollte in der Erziehung neben Mathematik und Astronomie ebenfalls eine wichtige Rolle in der Erziehung spielen. Musiktheorie war für Platon als angewandte Mathematik von Interesse, als Beispiel für die mathematische Ordnung in der empirischen Welt. Sie sollte wie die Geometrie zur Beschäftigung mit dem Ewigen hinführen.

auf das Gemüt. Ähnlich steht es mit den Aussagen zur Musik bei Aristoteles. Wie Platon rechnet auch er Musik wie Malerei, Plastik und Dichtung zu den mimetischen Künsten. Musik stellt für ihn Gefühlsbewegungen, Affekte, Stimmungen, Haltungen dar. Von einer Darstellung kosmischer Harmonien und den metaphysischen Spekulationen der Pythagoreer und Platons über die musikalische Natur kosmischer Harmonien hielt er nichts – in *De caelo* (290b30–291a26) lehnt er den Gedanken einer Sphärenharmonie ab. In den *Problemen* (XIX, 29) findet sich die Frage: „Warum gleichen Rhythmen und Melodien, die doch nur aus Lauten bestehen, charakterlichen Haltungen (*Ethē*), während Geschmacksqualitäten, Farben und Gerüche das nicht tun?“ Dieses Problem bezieht sich auf die These in der *Politik* (1340a18–b19), allein Musik drücke direkt Gefühle oder Charaktere aus, andere sinnliche Gegenstände hätten damit keine unmittelbare Ähnlichkeit, könnten sie also auch nicht direkt darstellen. Es wird dann die Hypothese vorgeschlagen, diese Ähnlichkeit beruhe darauf, daß sie wie Handlungen Bewegungen sind, und daß Handlungen als Akte, die aus charakterlichen Dispositionen hervorgehen und sie bestimmen, mit diesen eng zusammenhängen. Eine genauere Antwort auf diese Frage findet sich bei Aristoteles aber nicht. Die Fähigkeit der Musik, charakterliche Dispositionen darzustellen und die ethischen Charaktere verschiedener Tonarten, Melodien und Rhythmen sind bei ihm letztlich empirische Fakten. Auch er spricht von Musik ausführlicher nur im Kontext der Erziehung der Bürger im Idealstaat in der *Politik* (VIII, IV–VII). Auch hier heißt es, Musik diene nicht nur dem Vergnügen und der Entspannung – wobei sich Aristoteles auf hedonistische Auffassungen seiner Zeit bezieht, speziell auf Demokrit, der sich gegen die hohen metaphysischen Ansprüche der alten Musiktheorie wandte und meinte, Musik sei nicht wertvoller als Schlaf, Wein und Spiel, die uns ebenfalls erfreuen und erquicken –, sondern der Erziehung, sie könne den Charakter bilden, indem sie lehrt, wie man sich in rechter Weise freut. Auch er spricht von der spezifischen *Ethē* der Tonarten, Melodien und Rhythmen und unterscheidet ethische, praktische und enthusiastische Melodien, d.h. solche die Haltungen und Charaktere, Handlungen und Leidenschaften ausdrücken und auf diese wirken. Musik dient darüber hinaus auch der *Katharsis* der Gefühle.¹⁶ Auch

¹⁶ Vgl. dazu 3.6.

Aristoteles sagt also mehr über die Wirkungen der Musik als über ihre Ausdrucksfunktion. Jedenfalls wird Musik von ihm nicht nur als Darstellung verstanden. Sie ist ein Geschehen, in das der Hörer hineingenommen wird, das eine Macht auf ihn ausübt und seine Seele zum Mitschwingen bringt.

Eine reine *Darstellungstheorie* der Musik ist erst im 18. Jahrhundert entwickelt worden. Sie findet sich z.B. bei d'Alembert, Diderot und Rousseau. Jean-Baptiste Dubos schreibt: „Ebenso wie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, ahmt der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Tonfälle, kurz alle jene Klänge nach, mit deren Hilfe die Natur selbst ihre Gefühle und ihre Leidenschaften ausdrückt. Alle diese Klänge haben eine wunderbare Kraft, unser Gemüt zu erregen, weil sie die von der Natur festgesetzten Zeichen der Leidenschaften sind, von der sie ihre Energie erhalten; wohingegen die artikulierten Worte nur willkürliche Zeichen der Leidenschaften sind“.¹⁷ Am prägnantesten hat Charles Batteux die Darstellungstheorie in *Les beaux arts, réduits à un même principe* (1746) formuliert. Das einzige Prinzip, auf das er alle Schönen Künste reduzieren will, ist das der Abbildung oder Nachahmung. Nach ihm stellt Musik Affekte dar. Diese Affekte werden weder durch den Komponisten oder die Ausführenden kundgegeben, noch (direkt) im Hörer erregt. Es sind vielmehr fiktive Affekte, die uns durch die Musik nur zur Betrachtung vorgestellt werden – wie Dubos sieht er den Wert der Kunst darin, daß sie uns durch das Spiel mit Affekten unterhält, denen der Ernst der Gefühle im realen Leben fehlt.¹⁸ Gegen den Einwand, die vorgestellten Affekte ließen sich in der Regel nicht genauer spezifizieren, meint er, ihre Bestimmtheit hänge nicht von ihrer Benennbarkeit ab: „Das Herz versteht ohne Worte“. Wie es große Dinge gebe, die keine Worte erreichen können, so gebe auch feine, die sie nicht zu fassen vermögen, und die fänden sich besonders im Bereich der Empfindungen. Die Darstellungsfähigkeit der Musik ergibt sich für ihn einerseits daraus, daß sich die musikalische Modulation aus der des Sprechens entwickelt hat. Dieser Gedanke findet sich auch bei Diderot, bei Kant und bei Rousseau, der

¹⁷ Dubos (1719), Übersetzung von M.Zimmermann in Dahlhaus und Zimmermann (1984), S.22.

¹⁸ Vgl. dazu 3.6.

in seinem „Versuch über den Ursprung der Sprachen“ (1753) schreibt: „Die Melodie, die Beugungen der menschlichen Stimme nachahmend, drückt Klagen, schmerz- oder freudenvolle Ausrufe, Drohungen, Seufzer aus; alle stimmhaften Zeichen der Leidenschaften sind ihr Bereich. Sie imitiert die Sprachakzente und Affektwendungen in jeder Mundart bei bestimmten Seelenregungen: Sie imitiert nicht nur, sie spricht selbst, und ihre unartikulierte, aber lebhaft, feurige, leidenschaftliche Diktion hat hundertmal mehr Kraft als das bloße Wort. Hieraus entspringt die Stärke musikalischer Nachahmungen, die Macht des Gesangs auf empfindsame Herzen“.¹⁹ Andererseits bezieht sich Batteaux auf die Möglichkeit, Bewegungen und damit auch Gefühlsbewegungen in ihrem Rhythmus und Verlauf musikalisch darzustellen.

Nun kann zwar Musik durch Tonmalerei wie durch Figuren auch etwas darstellen — wir gehen darauf im nächsten Abschnitt ein —, aber im Gegensatz zum Barock sieht man das heute als eine eher ephemere Leistung an. Schon zu Lebzeiten J.S.Bachs, bei dem die musikalische Rhetorik noch eine sehr bedeutende Rolle spielte, wurde die Kritik an ihr laut. Sie erschien nun als eine unnatürliche, gekünstelte Form musikalischen Ausdrucks und um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Darstellungstheorie durch die *Gefühlsausdruckstheorie* ersetzt, die den musikalischen Ausdruck nicht als Darstellung, sondern als Kundgabe oder als Ausdruck i.e.S. verstand. Entscheidend war die Wendung der musikalischen Ausdrucksintention ins Subjektive. Rousseau bezeichnete die Musik als „Sprache des Herzens“ und nach H.H.Eggebrecht war es das Grunderleben des musikalischen Sturm und Drang, „daß der Mensch sich selbst in der Musik ausdrücken“, d.h. seine Gefühle in der Musik kundgeben kann.²⁰ Eine Gefühlsausdruckstheorie wurde zuerst von Dichtern wie D.Schubart und W.Heinse vertreten, von Musikern wie Ph.E.Bach, und von Ästhetikern und Musikwissenschaftlern wie J.G.Sulzer, der schrieb „Musik ist die Kunst, durch Töne unsere

¹⁹ Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*, in: *Oeuvres Complètes de J.J.Rousseau*, hg. P.R.Auguis, Bd.I, Paris 1825, S.542.

²⁰ Vgl. Eggebrecht (1955), S.325. Für ihn liegt die Wende darin, daß man von dem Gedanken des Ausdrucks von etwas in der Musik zu dem des Sich-Ausdrückens übergeht (S.330).

Leidenschaften auszudrücken, wie in der Sprache durch Worte“, und N.Forkel, der in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788 und 1801) Musik als „allgemeine Sprache der Empfindungen“ bestimmte. Schopenhauer sagte: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual“. ²¹ Die Rede von der Musik als „Sprache des Gefühls“ war ein stehender Topos in der Romantik. Die Gefühlsausdruckstheorie ist bis heute eine der wichtigsten Deutungen der Musik geblieben. Es ist allerdings oft schwierig, festzustellen, welche Autoren die These vertraten, Musik drücke i.e.S. Gefühle aus, denn zwischen Darstellung, Ausdruck i.e.S. und Erregung von Gefühlen wird meist nicht unterschieden. So schreibt z.B. W.Heinse: „Der Hauptzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung von Leidenschaften“ und an anderer Stelle heißt es, Musik sei „hörbar hervor in die Luft gezaubertes inneres Gefühl“. ²² Wir wollen hier zur Gefühlsausdruckstheorie der Musik, wie zu der in 3.2 diskutierten allgemeinen Gefühlsausdruckstheorie der Kunst nur jene Thesen rechnen, nach denen sie Gefühle i.e.S. ausdrückt. Gefühlsausdruckstheorien sind nun nicht immer subjektiv, etwa im Sinn von Schubart, nach dem der Komponist „seine Ichheit in der Musik heraustreiben“ soll. Ein Ausdruck i.e.S. von Gefühlen impliziert nicht, daß reale Gefühle des Komponisten kundgegeben werden, daß Musikwerke emotionale Geständnisse sind. Wie die Lyrik kann die Musik auch fiktive Gefühle, Empfindungen eines lyrischen Ich ausdrücken, z.B. Trauer, die nicht als Trauer einer realen Person zu verstehen ist.

Eine Ausdruckstheorie i.e.S. der Musik, die erstens die Objektivität der Gefühle in diesem Sinn betont und zweitens auch über den engeren Kreis des Gefühlsmäßigen hinaus auf allgemeinere seelisch-geistige Gehalte zielt, hat Hegel vertreten. Er hat sich im 2.Kapitel des dritten Teils seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* recht ausführlich zur Musik geäußert, obwohl er mehrfach betont, er sei kein Fach-

²¹ Schopenhauer (1819), S.368.

²² Charles Avison ist einer der wenigen, der sich um die Unterscheidung zwischen Darstellung und Ausdruck i.e.S. bemüht hat. Vgl. seinen *Essay on Musical Expression* (1753).

mann auf diesem Gebiet, und bildende Kunst und Dichtung ihm offenbar auch näher lagen. Es lohnt sich dennoch, etwas genauer auf seine Äußerungen einzugehen, weil in ihnen Grundgedanken und Probleme der Gefühlsausdruckstheorie besonders deutlich werden. Wie die Werke der anderen Künste drücken für Hegel auch die der Musik etwas aus, speziell sind sie Kundgabe „subjektiver Innerlichkeit“: „Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt“.²³ Meist sagt er einfach, sie sei Ausdruck von Empfindungen.²⁴ Hegel betont, Musik könne nichts darstellen und keine gegenständlichen Vorstellungen vermitteln – Tonmalerei ist für ihn eine ganz unbedeutende Erscheinung. Daher handle es sich dabei nicht um intentionale, gegenständlich bestimmte Gefühle, also z.B. um Trauer über den Verlust eines Freundes, sondern um „abstrakte“ Empfindungen, wie Trauer als solche. Das hatten Autoren wie Athanasius Kircher (in seiner *Mousurgia universalis* (1650)) und Ch. Batteux schon vor Hegel betont, und A. Schopenhauer sagt: “[Musik] drückt ... nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübnis, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemütsruhe *selbst*, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz, vollkommen.... Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper“.²⁵ Beim musikalischen Ausdruck gegenständlich bestimmter Empfindungen muß der Gegenstand oder das Thema sprachlich vermittelt werden; er ist also nur in der Vokalmusik möglich – oder in der Programmusik, die für Hegel aber noch kein Thema war –, nicht in reiner Instru-

²³ Hegel VÄ 15, S.197f. Vgl.a. S.133, 135.

²⁴ Vgl. a.a.O. z.B. S.159, 197f. – Empfindungen werden dabei nicht nur als etwas Emotionelles verstanden, sondern sie haben auch geistige Dimensionen.

²⁵ Schopenhauer (1819), S.364f und 366.

mentalmusik. Er sieht eine Art Paradoxie der Musik darin, daß sie, als reine Musik „ganz zu sich selbst kommend“, zugleich unfähig zum Ausdruck spezifischer Gehalte wird: „Das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichselbstvernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt und läuft Gefahr, ... leer und trivial zu werden. ... Die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchem, sondern mit dem erfüllten Inneren zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen“.²⁶ Gegenständlich unbestimmte Empfindungen sind vage, in reiner Musik verdunstet also der Gehalt und es bleibt nur ein reines Formenspiel, das sich nach Hegel allenfalls als Ausdruck subjektiver Freiheit verstehen läßt, die aber inhaltlich leer bleibt. Er spricht das zwar nicht eindeutig aus, meint aber im Grunde doch, Musik sei nur große Kunst, wenn sie etwas Bestimmtes ausdrückt, also nur als Vokalmusik. Er betont aber, daß in dieser der Gehalt vor allem musikalisch ausgedrückt wird: „Der Text steht im Dienste der Musik und hat keine weitere Gültigkeit, als dem Bewußtsein eine nähere Vorstellung von dem zu verschaffen, was sich der Künstler zum bestimmten Gegenstande seines Werks auserwählt hat. Diese Freiheit bewährt die Musik dann vornehmlich dadurch, daß sie den Inhalt nicht etwa in der Weise auffaßt, in welcher der Text denselben vorstellig macht, sondern sich eines Elementes bemächtigt, welches der Anschauung und Vorstellung nicht angehört. In dieser Rücksicht habe ich schon bei der allgemeinen Charakteristik der Musik angedeutet, daß die Musik die Innerlichkeit als solche ausdrücken müsse. Die Innerlichkeit aber kann gedoppelter Art sein. Einen Gegenstand in seiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einerseits heißen, ihn nicht in seiner äußeren Realität der Erscheinung, sondern seiner ideellen Bedeutung nach ergreifen; auf der anderen Seite aber kann damit gemeint sein, einen Inhalt so ausdrücken, wie er in der Subjektivität der Empfindung lebendig ist. Beide Auffassungsweisen sind der Musik möglich“.²⁷ Musik drückt danach also das Erleben eines Gegenstandes aus und

²⁶ Hegel VÄ 15, S.200.

²⁷ A.a.O., S.192.

seine erlebnismäßige Bedeutung, und sie kann das in einer mehr subjektiven oder einer mehr objektiven (ideellen) Weise tun. Hegel meint: „Der Text gibt von Hause aus bestimmte Vorstellungen und entreißt dadurch das Bewußtsein jenem mehr träumerischen Elemente vorstellungsloser Empfindung, in welchem wir uns, ohne gestört zu sein, hier- und dorthin führen lassen und die Freiheit, aus einer Musik dies und das herauszuempfinden, uns von ihr so oder so bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen“.²⁸ Das impliziert, daß dieses freie Assoziieren sich bei einer inhaltlichen Auffassung reiner Instrumentalmusik nicht vermeiden läßt.²⁹ Daher kann sich für Hegel eine objektive Betrachtung hier nur mehr auf die Form beziehen. Er sagt, „daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgendeines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittlungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden“.³⁰

Da wir im 3. Kapitel über die Kunsttheorie Kants gesprochen haben, soll hier auch kurz auf seine Gedanken zur Musik hingewiesen werden, obwohl sie wenig Gewicht haben. In den §§51 und 53 der *Kritik der Urteilskraft* hat er sich nur kurz zur Musik geäußert. Für ihn ist sie die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen.³¹ Er vertritt die schon oben erwähnte Ansicht, die Ausdrucksfähigkeit

²⁸ A.a.O., 195. — Der Text verhindert also ein „pathologisches“ Musikerleben im Sinn von E. Hanslick. Vgl. dazu unten.

²⁹ Vgl. dazu auch a.a.O., S. 217.

³⁰ A.a.O., S. 148f.

³¹ Im §18 der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* sagt Kant, Musik sei „Sprache reiner Empfindung“.

der Musik beruhe auf ihrer Verwandtschaft mit dem Tonfall der Wortsprache: „Der Reiz derselben, der sich so allgemein mitteilen läßt, scheint darauf zu beruhen, daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; daß dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird; und daß, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekte ausübt, und so nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteilt, daß aber, weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind, die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) nur, statt der Form einer Sprache, dazu dient, vermittelt einer proportionierten Stimmung derselben ..., die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken“.³² Der Wert der Musik liegt aber für Kant vor allem in „Reiz und Bewegung des Gemüts“, im Bereich des Angenehmen, nicht in der „Kultur ..., die sie dem Gemüt verschafft“, d.h. nicht in einem kognitiven Wert.

Kant ist daher manchmal als Vater des *Formalismus* bezeichnet worden, aber er spricht immerhin von einer, wenn auch vagen, ästhetischen Idee, die Musikwerke vermitteln. Einen dezidierten Formalismus in der Musikästhetik hat zuerst E.Hanslick in seinem Buch „Vom musikalisch Schönen“ (1854) vertreten.³³ Das Buch ist z.T.

³² Kant KU, S.185f.

³³ Für ähnliche Gedanken verweist er auf J.F.Herbart („Kurze Enzyklopädie der Philosophie“ (1831), Kap.9) und R.Zimmermann („Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft“ (1865)). Er hätte auch H.G.Nägeli erwähnen können, der von der Musik sagte: „Spiel ist ihr Wesen... Sie hat auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen“. (Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart 1826, zitiert in Dahlhaus und Zimmermann (1984), S.290.) Ein

recht polemisch, aber auch sehr lebendig und eindrucksvoll geschrieben und wohl das nach wie vor beste Plädoyer gegen Ausdruckstheorien, speziell gegen Gefühlsausdruckstheorien, so daß wir darauf ausführlicher eingehen wollen. Begrifflich sind die Thesen nicht immer sehr klar, aber das Gemeinte läßt sich doch meist eindeutig rekonstruieren.³⁴ Hanslick geht in seiner Diskussion von der reinen Instrumentalmusik aus. Er meint, wenn es einen spezifisch musikalischen Ausdruck gäbe, so müsse er sich in ihr aufweisen lassen; Sinninhalte der Vokalmusik besagten nichts, da sie sich dem Text zuschreiben ließen.³⁵ Seine Argumente gegen Ausdruckstheorien lassen sich so zusammenfassen: Musikwerke stellen zunächst einmal nichts dar. Ein gegenständlicher Bezug ergibt sich allenfalls bei Tonmalerei, die Musik evoziert dann aber nur Assoziationen, die mit den eigentlich musikalischen Phänomenen nichts zu tun haben. Ein Werk, das nichts darstellt, hat aber auch keinen Inhalt.³⁶ Musikwerke drücken auch i.e.S. nichts aus, insbesondere keine Gefühle. Sie wirken zwar auf das Gefühl, aber diese Wirkung hängt von der Verfassung des einzelnen Hörers ab, liegt also nicht in der Musik als solcher und ist insbesondere keine ästhetische Wirkung der Musik.³⁷ Rhythmen, Melodien und Harmonien haben zwar einen Ausdruckswert — die sind z.B. sanft, heftig, kraftvoll, ruhig oder bewegt —, aber diese expressiven Qualitäten ergeben keinen intentionalen Ausdruck der entsprechenden Gefühle, sie erlauben keine „Darstel-

Formalismus und die damit oft verbundene hedonistische Auffassung der Musik wurde aber, wie wir sahen, auch schon in der Antike von Sophisten und Epikureern vertreten.

³⁴ Im letzten Kapitel von (1854) behauptet Hanslick z.B. auf wenigen Seiten abwechselnd, Musikwerke hätten einen Inhalt und sie hätten keinen. Die Sache klärt sich dahingehend auf, daß sie zwar einen „Inhalt“ in dem Sinn haben, daß sie etwas „enthalten“, nämlich Töne, Klänge und Klangfolgen, aber keinen nichtmusikalischen Inhalt, da sie nichts Außermusikalisches darstellen. Ihr „Inhalt“ ist also ihre Form. Es ist daher falsch, Hanslick nur deswegen nicht als Formalisten zu bezeichnen, weil er von „musikalischen Inhalten“ redet.

³⁵ Vgl. a.a.O., S.33f.

³⁶ Vgl. a.a.O., S.157f. und 166.

³⁷ Vgl. a.a.O., S.103ff. Für Hanslick ist Kunst ein ästhetisches Phänomen.

lung“ von Gefühlen.³⁸ „Was kann also die Musik von den Gefühlen darstellen, wenn nicht deren Inhalt? Nur das Dynamische derselben. Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur *eine* Eigenschaft, *ein* Moment des Gefühls, nicht dieses selbst. Gemeiniglich glaubt man, das darstellende Vermögen der Musik genügend zu begrenzen, wenn man behauptet, sie könne keineswegs den Gegenstand eines Gefühls bezeichnen, wohl aber das Gefühl selbst, z.B. nicht das Objekt einer bestimmten Liebe, wohl aber „Liebe“. Sie kann dies in Wahrheit ebensowenig. Nicht Liebe, sondern nur eine Bewegung kann sie schildern, welche bei der Liebe oder auch einem andern Affekt vorkommen kann, immer jedoch das Unwesentliche seines Charakters ist.“³⁹ Die Dynamik und allgemein der Ausdruckswert kennzeichnen also Gefühle nicht eindeutig, denn dasselbe Gefühl, z.B. Liebe, kann sanft oder stürmisch, froh oder schmerzlich sein, und ganz verschiedene Gefühle können dieselbe Dynamik haben und denselben expressiven Qualitäten entsprechen, die in der Musik vorkommen. Ein bestimmtes Gefühl ist immer ein Gefühl mit einem bestimmten Gegenstand (ein intentionales Gefühl), und da Musik keine Gegenstände darstellt, kann sie auch keine bestimmten Gefühle ausdrücken. Man kann auch nicht sagen, Musik drücke gegenständlich unbestimmte Gefühle aus, denn solche Gefühle (von denen, wie wir sahen, z.B. bei Kircher, Batteux, Hegel und Schopenhauer die Rede ist) gibt es nicht.⁴⁰ Noch weniger kann Musik Geistiges ausdrücken, denn das besteht in Gedanken, die sich wiederum auf bestimmte

³⁸ Vgl. a.a.O., S.22ff, 67 und 98. — Hanslick meint freilich, expressive Qualitäten könnten allgemeine „Ideen“ zur Erscheinung bringen: „So wird z.B. dieses sanfte, harmonisch ausklingende Adagio die Idee des Sanften, Harmonischen überhaupt zur schönen Erscheinung bringen. Die allgemeine Phantasie, welche gern die Ideen der Kunst in Bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, wird dies Ausklingen noch höher, z.B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemütes auffassen, und kann vielleicht sofort bis zur Ahnung eines ewigen jenseitigen Friedens aufsteigen“ (S.25). Diese „Ideen“ sind ihm aber ebenfalls lediglich Assoziationen, die man nicht zum Gehalt der Musik selbst rechnen kann.

³⁹ A.a.O., S.26.

⁴⁰ Vgl. a.a.O., S.162, 44f.

Gegenstände beziehen. Es gibt zwar in der Musik Gedanken, aber das sind nur „musikalische Gedanken“, d.h. musikalische Einfälle, z.B. Themen oder Melodien. Ein Gehalt oder Inhalt eines Musikwerks müßte ferner (jedenfalls partiell) wortsprachlich beschreibbar sein, aber alle Versuche, den Gehalt von Musikwerken anzugeben, haben nur zu Phantastereien geführt. Man „spiele das Thema irgend einer Mozartschen oder Haydnschen Symphonie, eines Beethovenschen Adagios, eines Mendelssohnschen Scherzos, eines Schumannschen oder Chopinschen Klavierstückes, den Stamm unserer gehaltvollsten Musik; oder auch die populärsten Ouvertürenmotive von Auber, Donizetti, Flotow. Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der eine wird „Liebe“ sagen. Möglich. Der andere meint „Sehnsucht“. Vielleicht. Der dritte fühlt „Andacht“. Niemand kann das widerlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl darstellen, wenn niemand weiß, was eigentlich dargestellt wird? Über die Schönheit und Schönheiten des Musikstückes werden wahrscheinlich alle übereinstimmend denken, von dem Inhalt jeder verschieden. Darstellen heißt aber einen Inhalt klar, anschaulich produzieren, ihn uns vor Augen „daher stellen“. Wie mag man nun dasjenige als das von einer Kunst Dargestellte bezeichnen, welches, das ungewisseste, vieldeutigste Element derselben, einem ewigen Streit unterworfen ist?“⁴¹ Ein Werk der Vokalmusik kann etwas ausdrücken, aber dabei handelt es sich nicht um einen musikalischen, sondern um einen sprachlichen Ausdruck. Die Musik ist — abgesehen davon, daß ihre expressiven Qualitäten in etwa dem Thema des Textes entsprechen muß, man also z.B. einer wehmütigen Liebesklage keine schmetternde Militärmusik unterlegen kann — weitgehend indifferent gegenüber dem sprachlichen Inhalt. Hanslick weist dazu auf das Phänomen der *Parodie* hin, bei der inhaltlich ganz verschiedenen Texten dieselbe Musik unterlegt wird, ohne daß man sagen könnte, sie passe zu einem der Texte besser als zum anderen. So hat z.B. J.S.Bach im *Weihnachtsoratorium* für die Arie „Schlafe, mein Süßer ..“ — ein Wiegenlied für das Jesuskind — die Musik der Arie aus seiner Geburtstagskantate (BWV 213) für den sächsischen Kurprinzen *Die Wahl des Herkules* verwendet. Dort singt die Wollust: „Schlafe, mein Lieber, und pflege

⁴¹ A.a.O., S.32.

der Ruh'; Folge der Lockung entbrannter Gedanken / Schmecke die Lust der lüsternen Brust / und erkenne keine Schranken“. Hier handelt es sich also um ganz andere Gedanken, so daß die Musik weitgehend indifferent gegenüber dem Text ist und nichts zu seinem spezifischen Gehalt beiträgt, meint Hanslick (der freilich andere, weniger plausible Beispiele anführt). Die Verbindung mit Text, Drama oder Tanz ergibt für ihn eine unreine, unvollkommene Musik, weil sich dabei ihr fremde Elemente einmischen.⁴² Völlig unklar bleibt nach ihm auch, wie (nach welchen „Gesetzen“) Gefühle in Musik gesetzt werden sollen. So ist ihm die Bedeutung der Musik ein Phantom.⁴³

Hanslick vertritt daher einen Formalismus: Ein Werk der reinen Musik drückt nichts aus. Wenn man von einem „Inhalt“ sprechen will – und Hanslick tut das, wie wir sahen –, so ist dieser „Inhalt“ mit der Form identisch, also mit der Klarigfolge und ihrem Rhythmus. „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“. Er sagt: „Musik spricht nicht bloß *durch* Töne, sie spricht auch *nur* Töne“. ⁴⁴ Am Ende des Buches ist zwar kurz von einem „Gehalt“ eines Musikwerks die Rede, aber der verbindet sich nur mit Vokalmusik, ist also kein spezifisch musikalischer Gehalt. Der Wert der Musik besteht für Hanslick nicht im Ausdruck von etwas oder in der Vermittlung von Inhalten, sondern allein in der Schönheit, die er als reine Formenschönheit begreift.⁴⁵ Er liegt nicht in der Erweckung von Gefühlen: „Die starken Gefühle selbst, welche die Musik aus ihrem Schlummer wachsingt, und all die süßen wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns Halbträumende einlullt: wir möchten sie nicht durchaus unterschätzen. Zu den schönsten, heilsamsten Mysterien gehört es ja, daß die Kunst solche Bewegungen ohne irdischen Anlaß, recht von Gottes Gnaden hervorzurufen vermag. Nur gegen die unwissenschaftliche Verwertung dieser Tatsachen für ästhetische Prinzipien legen wir Verwahrung ein. Lust und Trauer können durch Musik in hohem Grade erweckt werden, das ist richtig. Nicht in noch höherem vielleicht durch den Gewinnst des großen Treffers, oder durch die Todeskrankheit eines Freundes? Solange man

⁴² Vgl. a.a.O., S.49f.

⁴³ A.a.O., S.4 und 92.

⁴⁴ A.a.O., S.59 und 163.

⁴⁵ A.a.O., S.5.

Anstand nimmt, deshalb ein Lotterielos den Symphonien, oder ein ärztliches Bulletin den Ouvertüren beizuzählen, so lange darf man auch faktisch erzeugte Affekte nicht als eine ästhetische Spezialität der Tonkunst oder eines bestimmten Tonstücks behandeln. Es wird einzig auf die spezifische Art ankommen, wie solche Affekte durch Musik hervorgerufen werden“.⁴⁶ Schon J.F. Herbart sagte: „Zum Weinen oder Lachen kommt man leicht, dazu bedarf es keiner Kunst“. Hanslick sieht, wie L. Tieck, Musik als Spiel: „Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers, sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn. Der Komponist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen. Muß doch diese Trivialität hier ausdrücklich wiederholt sein, weil sie selbst von denjenigen, die sie prinzipiell anerkennen, in den Konsequenzen allzuhäufig verleugnet und verletzt wird. Sie denken sich das Komponieren als Übersetzung eines gedachten Stoffs in Töne, während doch die Töne selbst die unübersetzbare Ursprache sind. Daraus, daß der Tondichter gezwungen ist, in Tönen zu denken, folgt ja schon die Inhaltslosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können“. Er vergleicht Musik auch mit einem Kaleidoskop und bewegten Arabesken.⁴⁷

Hanslick unterscheidet zwei Formen des Hörens von Musik: das „pathologische“ und das „ästhetische“: Im pathologischen Musikerleben läßt sich der Hörer zu Gefühlen anregen. „Die Zahl derer, welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, geraten sie in eine vage, nur durch den ganz allgemeinen Charakter des Tonstücks bestimmte übersinnlich sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch, ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. Lassen wir an dem Gefühlsmusiker mehrere Tonstücke gleichen, etwa rauschend fröhlichen Charakters, vorbeiziehen, so wird er in dem Banne desselben Eindrucks verbleiben. Nur was diesen Stücken gleichartig

⁴⁶ A.a.O., S.14.

⁴⁷ A.a.O., S.59f.

ist, also die Bewegung des rauschend Fröhlichen, assimiliert sich seinem Fühlen, während das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle, seiner Auffassung entschwindet. Gerade umgekehrt wird der musikalische Zuhörer verfahren. Die eigentümliche künstlerische Gestaltung einer Komposition, das, was sie unter einem Dutzend ähnlich wirkender zum selbständigen Kunstwerk stempelt, erfüllt sein Aufmerken so vorherrschend, daß er ihrem gleichen oder verschiedenen Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beilegt ... Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene [pathologischen] Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das „dankbarste“ Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu diskreditieren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Zigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der einen bis zur tollen Verzückung der andern ist das Prinzip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik. ... Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl. Darum gibt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch akzessorischem Dienst her. Die besten Kompositionen können als Tafelmusik gespielt werden und die Verdauung der Fasane erleichtern“.⁴⁸

Im ästhetischen Erleben von Musik überlassen wir uns ihr nicht, sondern wir betrachten ihre Form, analysieren sie. „Die dem Gefühl, als vermeintlichem Inhalt, gegenübergestellte bloße Form (das Tongebilde) ist gerade der wahre Inhalt der Musik, ist die Musik selbst, während das erzeugte Gefühl weder Inhalt noch Form heißen kann,

⁴⁸ A.a.O., S.121ff. In diesem Zusammenhang wendet sich Hanslick auch gegen die Auffassung vom moralischen Wert der Musik: „Sowie die physischen Wirkungen der Musik im geraden Verhältnis stehen zu der krankhaften Gereiztheit des ihnen entgegenkommenden Nervensystems, so wächst der moralische Einfluß der Töne mit der Unkultur des Geistes und Charakters. Je kleiner der Widerhall der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde“ (S.127) – zu denen also wohl auch Platon zu rechnen ist.

sondern faktische Wirkung“.⁴⁹ Das ästhetische Erleben ist eine bewußte, kontemplative Anschauung; das einzige Gefühl das dabei eine Rolle spielt, ist das Wohlgefallen an der Schönheit der musikalischen Form, die nach Hanslick nur intuitiv, gefühlsmäßig beurteilt werden kann.⁵⁰ Musik wendet sich an das Ohr, nicht an das Gefühl. Sie läßt sich nur formal beschreiben und erfassen. „Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der Tat „nicht von dieser Welt“. All die phantasiereichen Schilderungen, Charakteristiken, Umschreibungen eines Tonwerks sind bildlich oder irrig. Was bei jeder andern Kunst noch Beschreibung, ist bei der Tonkunst schon Metapher. Die Musik will nun einmal als Musik aufgefaßt sein und kann nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden. ... Man suche nicht die Darstellung bestimmter Seelenprozesse oder Ereignisse in Tonstücken, sondern vor allem Musik, und man wird rein genießen, was sie vollständig gibt. Wo das Musikalisch Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es ersetzen; und dies ist unnütz, wo jenes existiert“.⁵¹

Hanslicks Argumente gegen Ausdruckstheorien, speziell gegen Gefühlsausdruckstheorien, enthalten wie gesagt die wichtigsten Gedanken, die sich gegen diese ins Feld führen lassen. Da wir hier selbst eine solche Theorie vertreten, werden wir uns ausführlich mit ihnen auseinandersetzen müssen. Das erfordert jedoch eine genauere Erörterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Musik. Das ist die

⁴⁹ A.a.O., S.125.

⁵⁰ Vgl. a.a.O., S.131f und S.2. Hanslick meint: „Der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellektuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzschnell vor sich geht. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt“ (S.133).

⁵¹ A.a.O., S.62 und 75.

Aufgabe des folgenden Abschnitts, so daß wir erst an dessen Ende auf Hanslicks Einwände zurückkommen werden. Hier soll nur etwas zu seiner Gegenüberstellung einer pathologischen und einer ästhetischen Musikbetrachtung bemerkt werden. Er weist damit zwar auf ein Problem hin, seine Aussagen sind aber doch polemisch und schief. Wir haben im Fall der bildenden Kunst wie der Dichtung gesehen, daß Kunstwerke erlebt werden und Erleben hat immer eine emotionale Komponente. Auch die Analyse der Form spielt dafür aber eine wichtige Rolle. Erleben heißt nicht, das Werk passiv auf sich wirken und sich von ihm zu subjektiven Assoziationen anregen lassen, sondern es geht darin auch um ein Verstehen der formalen Prinzipien der Komposition. Analyse und Erleben schließen sich also nicht aus. Hanslicks pathologisches Musikerleben ist — unabhängig von seiner tatsächlichen Verbreitung — doch nur eine Karrikatur. Ebenso abwegig wie die Auffassung eines Werkes als Anregungsmittel für freie Assoziationen und Gefühle ist aber die rein banausische („banausisch“ heißt im Griechischen soviel wie „handwerklich“) Betrachtung, die sich allein auf die Form beschränkt. Wenn Hanslick sagt, ein Lottotreffer könne unsere Gefühle sehr viel stärker erregen als eine Symphonie, so ist andererseits auch zu bemerken, daß die Konstruktion eines mathematischen Beweises oder einer komplizierten Maschine sehr viel interessanter und geistig anregender ist als die einer Sonate.⁵² Das bloß Formale ist in der Musik nicht bedeutsamer als in Malerei, Architektur oder Dichtung. Es ist nicht ersichtlich, wieso ein musikalisches Formenspiel einen höheren Wert haben sollte als das ornamentale auf einem Teppich.

Eine moderne Stimme aus dem großen Chor der Formalisten ist die von Igor Strawinsky. Er schreibt: „Ich glaube, daß Musik, ihrer eigentlichen Natur nach, wesentlich unfähig ist, überhaupt etwas auszudrücken, sei es ein Gefühl, eine geistige Haltung, eine psychologische Stimmung, ein Phänomen der Natur etc. ... Wenn, wie es fast

⁵² Das Gerede von den mathematischen Strukturen in der Musik, die intellektuell so sehr anspruchsvoll und interessant sein sollen, ist — wie auch Hanslick sagt — recht albern: Mathematisch gesehen ist Musik eine höchst triviale Angelegenheit, die jeder durchschauen kann, der die Bruchrechnung beherrscht, und im übrigen ist unser Tonsystem wegen der notwendigen Temperierungen mathematisch eine ziemlich unsaubere Angelegenheit.

immer der Fall ist, Musik etwas auszudrücken scheint, ist das nur eine Illusion und keine Realität. ... Ausdruck war nie eine inhärente Eigenschaft der Musik. Er ist keineswegs der Zweck ihrer Existenz. ... [Ausdruck ist] ein Aspekt, den wir, unbewußt und kraft Gewohnheit, mit ihrem essentiellen Sein verwechselt haben... Musik ist uns mit dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung in den Dingen herzustellen, einschließlich und insbesondere die Koordination zwischen Mensch und Zeit... Ihre unabdingbare Voraussetzung ist Konstruktion. Wenn die Konstruktion vollendet ist, ist diese Ordnung erreicht, und es bleibt nichts weiter zu sagen“.⁵³ Die „Ordnung in den Dingen“ und die „Koordination zwischen Mensch und Zeit“ sind nun kaum weniger vage als die „unbestimmten Gefühle“, gegen die Hanslick kämpfte. In der Beschwörung solcher Konzepte zeigt sich, ähnlich wie in der abstrakten Malerei, doch wieder nur das Streben, den Kuchen zu essen und ihn dennoch zu behalten, nur die reine Form gelten zu lassen und ihr trotzdem Bedeutsamkeit zu verleihen. Dieses Bestreben ist auch bei Hanslick und seinen Nachfolgern deutlich, wenn sie einerseits eine („außermusikalische“) Bedeutung der Musik ablehnen, dann aber — damit nicht tatsächlich nur ein (im weiteren Sinn des Wortes) bedeutungsloses Formenspiel übrig bleibt — von „musikalischen“ Gedanken, Inhalten und Bedeutungen reden. Ein „musikalischer Gedanke“ ist aber im üblichen Verständnis nichts anderes als ein musikalischer Einfall, z.B. ein Thema als rhythmische Klangfolge, also etwas Formales und kein Gedanke. Wenn Hanslick sagt, Musik sei ein „Denken in Tönen“, so heißt das daher lediglich: Sie ist ein Gestalten in Tönen (für das natürlich auch eine gedankliche Tätigkeit erforderlich ist). Ebenso könnte man auch sagen, das Weben eines Teppichs sei ein „Denken in farbigen Wollfäden“. Und wenn er die Musik als „Tonsprache“ bezeichnet, dann aber hinzufügt, sie spreche nur Töne, so ist das ein Widerspruch: Wenn sie nur Töne „spricht“ — schon das ein grammatikalischer Unsinn —, so ist sie eben keine Sprache, denn eine Sprache „spricht“ nicht nur Laute, sondern in ihr sprechen wir mithilfe von Lauten und drücken dabei etwas anderes aus; darin besteht ihre Funktion. Der „musikalische Inhalt“ soll mit der Form identisch sein, ist also kein Inhalt oder Gehalt, denn ein Inhalt oder Gehalt ist etwas, das

⁵³ Strawinsky (1935), S.116ff.

durch eine Form vermittelt wird. Es wäre unsinnig zu sagen, eine Form „vermittle“ sich selbst. Man kann zwar sagen, jemand drücke sich (z.B. gewandt oder ungeschickt) aus, aber Dinge oder Vorgänge, die etwas ausdrücken, drücken immer etwas anderes aus: Das Prädikat „x drückt y aus“ ist in diesem Fall seinem Sinn nach irreflexiv. Man kann zwar von „musikalischen Gehalten“ reden als Gehalten, die nur musikalisch adäquat ausgedrückt werden können, aber dabei handelt es sich nicht um Klangfolgen, sondern um etwas Seelisch-Geistiges. Die enge Bindung des Gehalts an die Form, die ihn ausdrückt, die wir wiederholt betont haben, indem wir sogar von der „Einheit“ von Form und Gehalt sprachen, ist nicht mit einer Identität zu verwechseln. „Außermusikalische Gehalte“ sind nach dieser Konzeption Inhalte, die sich auch ohne Musik, also z.B. wortsprachlich angemessen ausdrücken lassen. Von solchen Inhalten ist in einer Ausdruckstheorie i.e.S. der Musik (wie etwa jener von Hegel) aber nicht die Rede; sie behauptet nicht, irgendwelche vorgegebenen Inhalte würden in Musik „übersetzt“. Von den Anhängern einer „autonomen“ Musik wird hingegen als „außermusikalisch“ alles bezeichnet, was nicht zur Form gehört. Anton Webern schreibt, Musik wolle „jemand in Tönen etwas mitteilen, was anders nicht zu sagen ist. Die Musik ist in diesem Sinn eine Sprache“. Das klingt zunächst nach einer Ausdruckstheorie der Musik, welche die enge Verbundenheit von Form und Gehalt betont. Wenn er aber später sagt: „Die Musik ist eine Sprache. Ein Mensch will in dieser Sprache Gedanken ausdrücken; aber nicht Gedanken, die sich in Begriffe umsetzen lassen, sondern *musikalische* Gedanken“, so ist das — im Blick auf die übliche Bedeutung des letzteren Terms — doch nur ein Formalismus, der sich hinter verfremdeten Vokabeln der Ausdruckstheorien versteckt.⁵⁴ An einen Komponisten wird man keine großen Ansprüche an begriffliche Klarheit stellen — solange er gute Werke schreibt, spielt es keine Rolle, ob er auch vernünftig darüber zu reden weiß. Bedenklicher ist es, daß dieselben verqueren und schillernden Redeweisen auch bei Musikwissenschaftlern verbreitet sind, für deren Arbeit begriffliche Klarheit unverzichtbar ist.

In diesem Zusammenhang sei auch die „Synthese“ von Formalismus und Ausdruckstheorie der Musik erwähnt, die A.Wellek in

⁵⁴ Vgl. A.Webern (1960), S.17 und 46.

(1963) vorgeschlagen hat. Sie beruht, wie schon in 3.2 angedeutet wurde, auf einer Verwechslung von Ausdruck und Ausdruckswert. Wellek unterscheidet zwischen „Ausdruck“ im Sinne eines nichtintentionalen Ausdrucks, zu dem auch das zu rechnen ist, was wir als „Ausdruckswert“ bezeichnen, und „Darstellung“ im Sinne aller Formen eines intentionalen Ausdrucks (wobei diese Formen nicht näher unterschieden werden). Seine zentrale These ist, daß musikalische Formen einen Ausdruckswert haben, also in seinem Sinn etwas „ausdrücken“. Das hat aber kein ernstzunehmender Formalist je bestritten. Das zwischen Formalismus und Ausdruckstheorien umstrittene Problem ist nicht, ob musikalische Formen expressive Qualitäten haben, sondern ob sie im intentionalen Sinn etwas ausdrücken. Dazu bleiben aber die Auskünfte von Wellek vage und widersprüchlich. Zunächst sagt er, Musik „stelle nichts dar“, d.h. in unserer Terminologie: sie drücke nichts aus.⁵⁵ Dann ist aber von Sinn und Bedeutung von Musikwerken die Rede, Wellek übernimmt die These von der Musik als „Sprache der Gefühle“, redet vom „Ausdruckswillen“ des Musikers (also von einem Willen zum nichtwillentlichen „Ausdruck“!) und von einer Darstellung der Gefühle.⁵⁶ Das Ganze ist also weder konsistent noch geeignet, die Kontroverse zwischen formalistischen und Ausdruckstheorien zu überwinden.

6.2 Ausdrucksformen in der Musik

In diesem Abschnitt soll gezeigt werden, daß auch in der Musik all diejenigen Ausdrucksformen vorkommen, die wir in 1.2 und 1.3 unterschieden haben. Zunächst aber einige Bemerkungen zum *Ausdruckswert* musikalischer Formen. Daß Musik expressive Qualitäten hat, ist unbestritten und durch experimental-psychologische Untersuchungen belegt.¹ Die Übereinstimmung in Urteilen über das Vorliegen bestimmter expressiver Qualitäten ist oft deutlich, das Problem liegt aber darin, sie bestimmten formalen Eigenschaften zuzuordnen.

⁵⁵ Vgl. A.Wellek (1963), S.192ff und 200ff.

⁵⁶ A.a.O., S.196f und 206.

¹ Vgl. zu diesem Thema K.Huber (1923) und (1954), Kap.4, A.Wellek (1963), I D und III F, D.Cooke (1959), Kap.3 und 4, D.N.Ferguson (1960), insbes. Kap.VI-IX, C.C.Pratt (1931) und (1952).

Versuche in dieser Richtung kann man als Bemühungen ansehen, die alte Affektenlehre auf eine neue Grundlage zu stellen. Meist bemüht man sich darum, zunächst den Ausdruckswert elementarer Formen zu bestimmen, um daraus dann jenen komplexer Formen abzuleiten. Ein solches Vorgehen liegt natürlich nahe, speziell bei experimentellen Untersuchungen, aber der Erfolg einer solchen atomistischen Betrachtung ist doch fraglich, denn der Ausdruckswert der Elemente ist recht vage und stark kontextabhängig, d.h. der Ausdruckswert des Ganzen wird nicht nur durch den seiner Teile bestimmt, sondern determiniert umgekehrt auch diesen. Expressive Qualitäten sind, wie wir schon früher sahen, nicht aggregative, sondern integrale Eigenschaften. Immerhin müßte es möglich sein, den expressiven Charakter elementarer Formen jedenfalls in Umrissen anzugeben und zu sagen, wie er zum Ausdruckswert des Ganzen beiträgt.

K. Huber und A. Wellek behaupten, schon einzelne Töne hätten einen, wenn auch nicht sehr profilierten Ausdruckswert. Der erste Ton von Beethovens Klaviersonate C-dur (op. 2 Nr. 3) hat zweifellos schon einen gewissen expressiven Charakter, es ist aber doch die Frage, ob er sich nicht auch aus dem Thema ergibt, dem er zugehört — wenn man das Stück kennt, kann man davon jedenfalls kaum mehr abstrahieren. Genauer bestimmt sich der Ausdruckswert eines Tons wohl nur im Rahmen einer Tonart, also durch sein Verhältnis zum Grundton. Der Ton *c* hat als Terz des As-dur-Dreiklangs (*as-c¹-es¹*) einen anderen Charakter wie als kleine Terz des a-moll-Dreiklangs (*a-c¹-e¹*). Für den Ausdruckswert von Tönen ist neben der (relativen) Höhe und Lautstärke vor allem die Klangfarbe ausschlaggebend. Töne werden nicht nur als hoch oder tief, laut oder leise, lang oder kurz erlebt, sondern als hell oder dunkel, spitz oder stumpf, weich oder hart, scharf oder rund, voll oder leer, groß oder klein, schwer oder leicht, warm oder kalt, ja sogar als süß oder duftig. Wir beschreiben sie also mit Prädikaten, deren Kernbedeutung zu anderen Sinnesgebieten gehören. Damit wird ihnen schon ein Charakter zugeschrieben, der nicht nur akustischer Natur ist, und diese Prädikate haben auch emotionale Konnotationen, z.B. „hell“ die Konnotation des Freudigen, „scharf“ die Konnotation des Unangenehmen etc. Man kann einzelne Töne (in einem weiten Sinn) auch als freudig (hell, klar, warm) oder traurig (dunkel, schwer, dumpf) bezeichnen, solche spezifisch expressiven Qualitäten kommen in einem engeren Sinn aber erst Tonkombinationen (Tonfolgen und Akkorden) zu.

Den Ausdruckswert von zweigliedrigen Tonfolgen hat D.Cooke in (1959) untersucht. Er charakterisiert die große Terz als freudig, die kleine als gedrückt (er spricht von „stoic acceptance“ und „tragedy“), die Quarte als pathetisch usf. Interessanter sind Mehrtonfolgen. Die aufsteigende Tonfolge 1-(2)-3-(4)-5 in Dur beschreibt Cooke z.B. als „hinausgehendes, aktives, bejahendes Gefühl der Freude“ — er unterscheidet nicht zwischen Ausdruck und Ausdruckswert —, die absteigende Folge 5—4-3-(2)-1 in Moll als „passives Erleiden von schmerzlichen Gefühlen, Entmutigung und Depression“, die Folge 5—3-(2)-1 in Moll als „Ausbruch leidenschaftlichen, schmerzhaften Gefühls“. Cooke betont zwar, daß diese Charaktere von Rhythmus und Kontext abhängen, aber seine Beschreibungen sind dennoch zu spezifisch und überzogen. Sie weisen jedoch darauf hin, daß die expressiven Qualitäten von Tonfolgen nicht nur Gefühlszuständen, sondern auch Gefühlsbewegungen oder -regungen entsprechen. Das wird noch deutlicher, wenn man die rhythmische Gliederung einbezieht. Unser Vokabular für solche Gefühlsbewegungen ist nun recht arm und nur wenig differenziert, so daß wir den Ausdruckswert von musikalischen Bewegungsgestalten nur sehr grob charakterisieren können. Betrachten wir z.B. das Thema, mit dem der 1.Satz von Beethovens Klaviersonate C-dur beginnt, so hat es zweifellos einen sehr spezifischen Ausdruckswert, der sich aber nur unzureichend umschreiben läßt. Sagt man etwa, es wirke ernst und besinnlich, so ist das sicher zu unpräzise. Noch schwieriger ist es aber, die Bewegung zu beschreiben, die darin liegt. Gedankenbewegungen lassen sich eher charakterisieren als Gefühlsregungen, zumal solche, die sich nicht auf bestimmte Gegenstände beziehen. Man könnte unser Thema allenfalls als eine Art von meditativer Bewegung bezeichnen, aber diese Bezeichnung trifft auch auf unzählige andere Themen zu, die sich in ihrem spezifischen Ausdruckswert deutlich von unserem unterscheiden. Diese Schwierigkeiten bei der Beschreibung von Ausdruckswerten besagen jedoch nicht, daß wir sie intuitiv nicht recht genau erfassen und unterscheiden können. Wenn wir also Melodien als „fröhlich“, „traurig“, „ernst“, „melancholisch“, „nachdenklich“, „sehnsüchtig“, „schmeichelnd“, „jubelnd“, „lockend“, „zuversichtlich“, „innig“, „schwärmerisch“ oder „spannungsvoll“ bezeichnen, so ist das zwar nur eine grobe Charakterisierung, sie hat aber doch ein Fundament in der Sache.

Bei Rhythmen ist das Element der Bewegung klarer als das emotionale. Rhythmen sind als Bewegungsformen z.B. schreitend, hüpfend, gleitend, fließend, sie können sich im Tempo beschleunigen oder verlangsamen, sie sind kraftvoll, energisch oder matt. Ihr emotionaler Charakter kommt in Bezeichnungen zum Ausdruck wie „erregend“ oder „ruhig“, „zögernd“ oder „hastend“. Erst das Zusammenwirken von Metrum und Melodie ergibt Formen mit spezifischerem Ausdruckswert. So trägt z.B. der klare und feste Rhythmus im Beethovenschen Thema wesentlich zu seinem expressiven Charakter bei. Bei Akkorden ist der helle, freudige, strahlende Charakter des Dur-Dreiklangs im Gegensatz zum dunklen, schwermütigen, matten Charakter des Moll-Dreiklangs immer wieder betont worden. Auch den Tongeschlechtern und Tonarten hat man Ausdruckscharaktere zugeschrieben.² Unser Empfinden dafür hängt freilich von der Musik ab, die wir zu hören gewohnt sind, und der Charakter von Konsonanzen, Dissonanzen und Tonarten wird von dem der Melodien und Rhythmen teilweise überlagert, so daß auch hier der Versuch scheitert, den Ausdruckswert des Ganzen aus jenem der Teile abzuleiten. Oft ist es aufschlußreicher, die einzelnen Komponenten im Kontext zu betrachten und zu untersuchen, wie die Änderung eines melodischen, rhythmischen oder harmonischen Elements oder der Instrumentierung den Ausdruckswert des Ganzen modifiziert, um so ihren Beitrag dazu festzustellen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß musikalische Formen — einfache wie komplexe — oft einen sehr spezifischen Ausdruckswert haben, der sich jedoch sprachlich meist nur schwer charakterisieren läßt. Das liegt wohl vor allem daran, daß die Unterscheidungen unserer Sprache — auch im Bereich des Seelischen — meist auf Gegenständliches Bezug nehmen³, während reine Musik von sich aus kaum gegenständliche Bezüge hat. Musikalische Töne, Harmonien, Melodien und Rhythmen kommen in der Natur nicht vor, stehen

² M.Schlesinger hat in (1930), S.46f. Aussagen über den Ausdruckswert (den Charakter) von Tonarten zusammengestellt. Dabei zeigt sich gelegentlich eine deutliche Divergenz der Beurteilung, so z.B. bei E-dur, das nach J.Mattheson von tödlicher Traurigkeit, nach A.E.M.Coëtry hell, nach D.Schubart von lockender, aber noch nicht voll genießender Freude, nach Chr.von Schwerin leuchtend und jubilierend ist.

³ Vgl. dazu 1.2 und Kutschera (1981), Kap.5.

also außerhalb des Bedeutungszusammenhangs der natürlichen Dinge. Der Interpret (der Dirigent, der Solist) braucht den Ausdruckswert der einzelnen Passagen eines Werkes nicht beschreiben zu können, er muß ihn aber intuitiv erfassen. Die Notenwerte und die üblichen Vortragsangaben wie *appassionato* (leidenschaftlich) oder *con moto* (mit Bewegung) — die dem emotionalen Bereich entnommen sind — und selbst prononciertere Angaben wie Beethovens "Mit Entschlossenheit" oder "Mit zartester Empfindung" legen den Vortrag ja nicht im Einzelnen fest und schon geringe Variationen in Tempo und Akzentuierung können den Ausdruckswert völlig verändern. Man bezeichnet daher den Vortrag zurecht als „Interpretation“.

Nach diesen Vorbemerkungen zum Ausdruckswert wollen wir uns nun den Ausdrucksformen in der Musik zuwenden. Musikalische *Darstellung* gibt es zunächst als Tonmalerei. Im engeren und eigentlichen Sinn des Wortes ist *Tonmalerei* die Imitation von Geräuschen, z.B. von Gewittern (von Sturm und Donner wie im 3.Satz von Beethovens *Pastoralsymphonie* (Nr.6 in F-dur, op.68)), des Murmels eines Baches oder von Vogelstimmen (im 2.Satz), von Echo, Jagdhörnern usf. Durch Rhythmus und Tempo lassen sich auch Bewegungen darstellen. Wird z.B. der Galopp eines Pferdes wiedergegeben, so ist das eine Geräuschimitation, handelt es sich hingegen um eine äußere Bewegung, die nicht mit spezifischen Geräuschen verbunden ist, wie z.B. das Wandern (vgl. Schuberts Lied *Das Wandern* im Zyklus der *Schönen Müllerin*), oder eine seelische Bewegung, so wird durch die Musik nur deren Form charakterisiert. Beides kann sich auch verbinden wie in Schuberts Vertonung des *Erlikönig* (D 328d), wo die Triolen der Begleitung zugleich den Galopp des Pferdes und die Hast des Ritts andeuten — in der Modifikation dieser Figur bei den Reden des Erlikönigs in der 3. und 5.Strophe wird sie zum Ausdruck seines Lockens und Drängens.⁴

Tonmalerische Effekte beruhen auf einer natürlichen Ähnlichkeit von Musik und Dargestelltem. Natürliche Entsprechungen erstrecken sich aber noch weiter. A.Schmitz schreibt: „Die Tonwelt hat Höhe, Tiefe, Breite, Gewicht, Dichte, Helligkeit, Wärme, Kälte, Distanz, Linie, Farbe, also optische, haptische, thermische, raumhafte Qualitä-

⁴ Vgl. dazu Brown (1948), S.71–80.

ten. Das alles wird mit den Tönen und der Musik unmittelbar erfahren und beruht auf Urentsprechungen [im Sinne von A.Wellek], nicht auf Assoziationen ..., ist auch nicht zu verwechseln mit der Synästhesie als Doppelempfinden im Wortsinne. ... Den Urentsprechungen gemäß können Qualitäten, die gewöhnlich dem Optischen und Räumlichen vorbehalten zu sein scheinen, auch musikalisch unmittelbar in Erscheinung treten“.⁵ So stellt z.B. H.Schütz in seinen *Symphoniae sacrae* II, Nr.4 den Sinn der Worte „und läßt die Reichen leer“ durch ein verklingendes, zweimaliges Echo dar: das Verhallen im leeren Raum. Hinzuzufügen wäre, daß wegen der Affinitäten von Sinnlichem und Seelisch-Geistigem, von denen im 1.Kapitel die Rede war, damit auch Nichtsinnliches vermittelt werden kann. Schmitz betont, daß es sich dabei um natürliche, nicht um konventionelle Ausdrucksbeziehungen handelt. Diese natürlichen Beziehungen können aber durch Konventionen spezifiziert und erweitert werden. Das geschieht in jenen *musikalisch-rhetorischen Figuren*, die wir hier im Unterschied von anderen als *deskriptive* Figuren bezeichnen wollen.⁶ Oft rechnet man auch die Figuren, wie insgesamt alles Darstellende in der Musik, zur Tonmalerei. Die Grenzen zwischen Figuren und tonmalerischen Mitteln ist zwar unscharf, es ist aber wohl zweckmäßiger, den Begriff der Tonmalerei nicht auf die Figuren zu übertragen, da es sich bei ihnen um konventionell verfestigte Ausdrucksmittel handelt. Tonmalerei und rhetorische Figuren wird man besser unter den Obertitel *deskriptive* oder *darstellende Musik* stellen. Einfache Figuren sind z.B. die *Anabasis*, eine aufsteigende Tonfolge, als musi-

⁵ A.Schmitz (1950), S.15.

⁶ H.H.Unger unterscheidet in (1941) drei Klassen musikalisch-rhetorischer Figuren: wortausdeutende, affekthaltige und grammatikalische. Die ersteren bezeichnen wir hier als „deskriptiv“. Sie gehören zur Gruppe der *Hypotyposis*, der veranschaulichenden Figuren. Dabei können sowohl konkrete Dinge und Vorgänge als auch Seelisches und Geistiges veranschaulicht werden. Es sind gewissermaßen musikalische Vokabeln. Zu den affekthaltigen oder *expressiven* Figuren sind dann nur solche zu rechnen, die wie *exclamatio* (Ausruf), *Tmesis* (Pause) oder *Suspiratio* (Seufzen) in Analogie zum Sprachduktus Affekte des Sprechers ausdrücken, ohne sie wie deskriptive zu beschreiben. Zu den grammatikalischen Figuren wären endlich solche zu rechnen, die den performativen Modus der Rede charakterisieren (wie Frage, Zweifel, Bekräftigung), einen Gegensatz hervorheben (*Antitheton*), das schroffe Einsetzen eines neuen Gedankens (*Ellipsis*), einer Sentenz (Noema) oder der Emphase dienen.

kalische Vokabel für aufsteigende Bewegungen i.w.S. (also z.B. für ein Hinaufsteigen auf einen Berg, für die Auferstehung Christi oder für die Erhebung des Herzens zu Gott) und die *Katabasis*, eine absteigende Tonfolge als Vokabel für Hinsinken, Herabsteigen (so im Credo beim *descendit de caelis*) oder Erniedrigung.⁷ Nun ist natürlich nicht jede aufsteigende melodische Bewegung als Anabasis zu verstehen, sie kann ja z.B. auch das Ende einer Frage markieren oder als Teil einer Melodie eines selbständigen Sinns entbehren. Man muß also immer die Funktion einer Stelle im Gesamtzusammenhang bestimmen, um sagen zu können, ob eine bestimmte Figur vorliegt. Ferner sind die deskriptiven Figuren außerordentlich vieldeutig, so daß ihr spezifischer Sinn aus dem Kontext zu erschließen ist. Das gelingt aber meist nur in der Vokalmusik, wo der Text bestimmte Vorstellungen oder Ideen angibt, auf die dann der Sinn der Figuren zu beziehen ist. A.Schmitz schreibt dazu: "Man würde das Wesen der Figuren überhaupt grob mißverstehen, wenn man in ihnen einen eindeutig festgelegten Sinn suchen wollte. Die gleiche Figur ist in mancherlei Kombination möglich, auch bei demselben Komponisten. Über die konkrete Bedeutung ihrer Anwendung entscheidet nur der Zusammenhang mit dem Text".⁸ W.Kirkendale zeigt z.B. in (1984), daß die dort diskutierte Figur der *Circulatio* sowohl eine kreisförmige, kreisende Bewegung ausdrücken kann (herumgehen, kreisen, sich drehen), als auch eine wellenförmige Bewegung (und damit Wasser, Meer und Schwimmen), ein Wiegen, ein Umgeben oder Umgeben-sein, runde Gegenstände (Ringe, Kronen, Kränze, die Welt, die Sonne, Brüste, die Himmelsphären), Vollkommenheit (und damit Gott), den Glorienschein (und damit den Gloriaruf) und das Rad der Fortuna.

Die Entwicklung der musikalischen Rhetorik in Renaissance und Barock versteht sich aus dem Ziel, die Musik zu einer Sprache zu verdichten, zu einer „Ton-Sprache oder Klangrede“, wie J.Mattheson sagte. Vorbild war dabei die Wortsprache und die Rhetorik als Kunst des Redens. Deren Hauptthemen (*inventio* (die Sammlung des Stoffes), *dispositio* (Anordnung), *pronuntiatio* (Vortrag), und *elocutio* (stilistische Gestaltung, Einkleidung der Gedanken in Worte — hierher gehören

⁷ Ausführliche Diskussionen musikalisch-rhetorischer Figuren finden sich z.B. in Schering (1941), Unger (1941), Schmitz (1950) und W.Kirkendale (1984).

⁸ Schmitz (1950), S.79.

die Figuren)) wurden auch in der musikalischen Rhetorik behandelt. J.Burmeister (1599), Chr.Bernhard (1708) und J.G.Walther (1737) haben ganze Lexika musikalisch-rhetorischer Figuren zusammengestellt, vergleichbar dem Lexikon symbolischer und allegorischer Figuren in der Malerei von C.Ripa. Die Anlehnung der Musiktheorie an die Rhetorik ist noch heute in ihrer Terminologie deutlich, wo man von „Sätzen“, „Perioden“, „Phrasen“ und „Klauseln“ spricht, von „Exposition“ und „Durchführung“, von „Artikulation“ und „Deklamation“.⁹ Neben den deskriptiven Figuren, die wortsprachlichen Bildern und Vergleichen entsprechen, gibt es, wie wir sahen, in der Musik auch expressive und grammatikalische Figuren wie z.B. emphatische (*Anaphora* als eindruckssteigernde Wiederholungen von Phrasen, *Climax* oder *Mimesis* als Steigerung in der Tonhöhe) und Gegensatzfiguren (*Antitheta* als gegensätzliche thematische, tonartliche, harmonische oder rhythmische Elemente). Auch musikalische Formen (wie z.B. Fuge und Sonatensatzform) haben rhetorische Vorbilder, wie wir noch sehen werden.

Einen Höhepunkt der Figuresprache bildet die Vokalmusik J.S.Bachs. A.Schering und A.Schmitz haben gezeigt, daß seine Vokalwerke ein dichtes, oft vielschichtiges Gewebe von Figuren enthalten. Wir beschränken uns hier auf einige Hinweise zur *Matthäuspassion* und *Johannespassion*. Tonmalerei findet sich z.B. in der Darstellung des Geschreis der Menge im „Kreuzige ihn“ des Chors und im Arioso „Ach Golgatha, unselges Golgatha“ (*Matthäuspassion*). Dessen Text enthält eine gefühlsbetonte, eher im Abstrakten bleibende Betrachtung über die Kreuzigung. Die Musik vermittelt aber auch ein anschauliches Bild des Vorgangs. Die Melodie der Altstimme drückt zunächst die Gefühle des Betrachters aus — sie tut das sehr viel spezifischer und eindrucksvoller als der Text —, aber im Oboenduett hört man die gepreßten, keuchenden Atemzüge des sterbenden Jesus und in der Pizzikatobegleitung des Cellos das leise, matte Pochen seines Herzens. Der Betrachter wird damit, wie Schering sagt, unter das Kreuz gestellt, und die Musik veranschaulicht nicht nur das im Text Gesagte, sondern liefert von sich aus eine konkrete Vorstellung der Situation. Körperliche Bewegung, ein Wiegen des toten Jesus wird im Schlußchor der *Johannespassion* dargestellt — auch davon ist

⁹ Vgl. dazu auch Gurlitt (1943).

im Text nicht die Rede —, die tropfenden Töne in der Alt-Arie „Buß und Reu“ (*Matthäuspassion*) an der Stelle „daß die Tropfen meiner Zähren“ geben das Fallen der Tränen wieder, seelische Bewegung wird im Rezitativ des Evangelisten (in der Szene im Garten Gethsemane) an der Stelle „und fing an zu trauern und zu zagen“ dargestellt und in der *Johannespassion* in der Tenor-Arie „Ach mein Sinn, wo willst du endlich hin“. Die Figur des *Polysyndeton*, der Hemmung unterstreicht in der Alt-Arie „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen“ (*Matthäuspassion*) die Vergeblichkeit der Klage. Schering hat darauf hingewiesen, daß auch Formen wie der Kanon eine darstellende Bedeutung haben können, so z.B. die des Folgens in der Sopran-Arie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ (*Johannespassion*) oder die des mechanischen, eingelernten Nachsprechens im Bericht der zwei falschen Zeugen „Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes ...“ (*Matthäuspassion*). Diese Beispiele zeigen, wie die Musik durch Tonmalerei und Figuren, das im Text Gesagte anschaulich ausgestalten und ausdeuten kann.¹⁰

Deskriptive Musik findet sich auch noch in der Klassik, so z.B. bei Mozart, der an seinen Vater über die *Entführung aus dem Serail* schreibt: „Nun die aria von Bellmont in A Dur. „O wie ängstlich, o wie feurig“, wissen sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt — die 2 violinen in oktaven. ... man sieht das zittern — wanken — man sieht wie sich die schwellende brust hebt — welches durch ein crescendo exprimiert ist — man hört das lispeln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist“.¹¹

Schon zu Lebzeiten J.S.Bachs setzte Kritik an der musikalischen Rhetorik ein — sie wurde zuerst (1738) von A.Scheibe formuliert.

¹⁰ Auch die Zahl und das Verhältnis der Stimmen zueinander kann etwas ausdrücken. In den *Cantiones sacrae* setzt S.Scheidt z.B. den Satz „Duo Seraphim“ in zwei Stimmen und bei der Stelle „et hi tres unus sunt“ gehen die drei Stimmen in eine zusammen.

¹¹ Brief Nr.629 vom 26.9.1781, in: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W.A.Bauer und O.E.Deutsch, Bd.III, Kassel 1963, S.162f. — Zur Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren in Beethovens *Missa solennis* vgl. W.Kirkendale (1971).

Man empfand nun die Figuren als einen der Musik fremden Ballast und strebte nach einem schlichten, natürlichen Ausdruck von Gefühlen. Damit war der Gefühlsausdruckstheorie der Musik der Weg gewiesen. Auch für Ch.Batteux war Musik eine natürliche Sprache des Gefühls. Er schrieb: „Die Menschen haben, um ihre Ideen und Gefühle auszudrücken, drei Mittel: das Wort, den Ton der Stimme und den Gestus. ... Ich habe das Wort an erster Stelle genannt, weil es den ersten Rang einnimmt und weil die Menschen am meisten darauf acht geben. Doch Tonfall und Gesten haben mehrere Vorzüge vor dem Wort: Ihr Gebrauch ist natürlicher; wir behelfen uns mit ihnen, wenn die Worte uns fehlen; ihr Gebrauch ist weiter verbreitet: ein universeller Dolmetscher, der uns in die entferntesten Winkel der Erde begleitet, uns den barbarischsten Nationen, sogar den Tieren verständlich macht. Schließlich sind sie auf besondere Weise dem Gefühl gewidmet. Das Wort belehrt, überzeugt uns, es ist das Werkzeug der Vernunft; doch der Ton und der Gestus sind die Werkzeuge des Herzens: Sie erschüttern, gewinnen und überreden uns. Das Wort drückt Leidenschaft nur durch die Ideen aus, an die die Gefühle gebunden sind, und gleichsam durch Reflexion. Der Ton und der Gestus erreichen das Herz unmittelbar und ohne Umweg. Kurz, das Wort ist eine Sprache der Festsetzung, die die Menschen getroffen haben, um sich ihre Gedanken deutlicher mitzuteilen; die Gesten und Tonfälle sind gleichsam der Wortschatz der schlichten Natur; sie enthalten eine Sprache, die wir schon bei unserer Geburt kennen und derer wir uns bedienen, um alles anzukündigen, was unsere Bedürfnisse und die Erhaltung unseres Seins betrifft: darum ist sie lebhaft, kurz, energisch“.¹²

Der Ausdruck von Gefühlen ist vor allem ein Ausdruck i.e.S. Man kann aber auch Gegenständliches im Empfinden spiegeln, mit dem es erlebt wird, und es auf diese Weise darstellen. D'Alembert sagt in der Einleitung zur Enzyklopädie (*Discours préliminaire*, 1751), Musik stelle primär Empfindungen dar, sie könne aber auch äußere Gegenstände im Spiegel der Gefühle bestimmen, die sie im Betrachter erregen. Beethoven hat seine Pastoralsymphonie mit den Worten charakterisiert: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. So

¹² Ch.Batteux: *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), Übersetzung von M.Zimmermann in Dahlhaus und Zimmermann (1984), S.31f.

ist auch der 1.Satz („Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“) reiner Ausdruck von Empfindungen und im 2.Satz („Szene am Bach“) sind die objektiv-tonmalerischen Elemente (das Murmeln des Baches, die Vogelstimmen) in eine Musik verwoben, die vor allem Gefühle wiedergibt. Der Satz charakterisiert weniger die objektive Erscheinung von Landschaft und Bach als die Empfindungen, mit denen sie erlebt werden.¹³ Das Strömen des Baches wird nur als ruhig und friedlich geschildert, also durch expressive Eigenschaften, die der Stimmung entsprechen, die er vermittelt. Nur die Rufe der Vögel sind eindeutig gegenständliche Elemente. Durch die tonmalerischen Elemente wie den Titel erhalten die Empfindungen aber einen Bezug auf bestimmte Gegenstände, kraft dessen sie diese dann auch zu charakterisieren vermögen. Man kann also diese Programmusik zur darstellenden Musik rechnen, obgleich sich bei ihr die Darstellung mit einem Ausdruck i.e.S. verbindet.

Als *Programmusik* bezeichnet man Instrumentalmusik, für die ein Thema, ein Gegenstand oder gewisse gegenständliche Vorstellungen sprachlich angegeben werden.¹⁴ Die große Programmusik des 19.Jahrhunderts beginnt – nach Beethovens *Pastoralsymphonie* (1807/

¹³ Goethe schreibt in einem Brief an A.Schöpke vom 16.2.1818: „Auf ihre Frage, was ein Musiker malen dürfe, wage ich mit einem Paradox zu antworten: Nichts und alles. Nichts, wie er es durch die äußeren Sinne empfängt, darf er nachahmen; aber alles darf er darstellen, was er bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in der Musik nachahmen ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als ob ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. ... Das Innere einer Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußeren Mittel zu brauchen, ist der Musik großes und edles Vorrecht“. (Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe in 4 Bden, Bd.3, Hamburg 1965, S.419f.)

¹⁴ Zur Programmusik und ihrer Geschichte vgl. O.Klauwell (1910). Als älteste Programmusik gilt die rein instrumentale Darstellung des Kampfs von Apoll mit dem Drachen durch den Aulospielder Sakadas aus Argos, mit der er bei den Pythischen Spielen 586 v.Chr. siegte. Zu den frühesten programmusikalischen Stücken der abendländischen Musik gehören ebenfalls Schilderungen von Schlachten und Kämpfen (sog. Battaglie), die schon vom Ende des 15.Jahrhunderts bekannt sind – ein klassisches Beispiel für diese Genre ist Beethovens *Schlacht bei Vitoria* (op.91) auf Wellingtons Sieg über die Franzosen (1813).

08) — mit Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830). Berlioz hat dieser Symphonie ein ausführliches Programm mitgegeben. Danach stellen die fünf Sätze Episoden aus dem Leben eines jungen Musikers dar, der aus unglücklicher Liebe eine Dosis Opium genommen hat und unter dessen Einfluß von Liebesträumen und schrecklichen Visionen heimgesucht wird. Der erste Satz schildert den Künstler wie er in der Einsamkeit melancholischen Gedanken nachhängt, seine erste Begegnung mit der Geliebten, die hier mit einem Leitmotiv als zartes, keusches Ideal geschildert wird, erwachende Leidenschaft und Schmerz der Eifersucht. Der 2.Satz stellt den Helden mit der Geliebten auf einem Ball dar. Im 3.Satz, einer „Szene auf dem Lande“, träumt der Künstler von ihr. Zwei Schäfer blasen ein Hirtenlied. Süße Hoffnung erfüllt ihn. Bei der Begegnung mit der Geliebten überfällt ihn aber die Angst, sie könnte ihn betrügen. Die Sonne sinkt und ferner Donner verkündet nahendes Unheil. Im 4.Satz träumt der Musiker, er habe seine Geliebte getötet und werde zum Richtplatz geführt, wo er dann seiner eigenen Hinrichtung beiwohnt. Die Schrecken der Szene, das Gröhlen des Pöbels, das Niedersausen des Henkerbeils werden musikalisch ausgemalt. Der 5.Satz ist ein „Traum in der Walpurgisnacht“, ein wüster Hexenspuk, die grausige Parodie einer Messe. Der Hingerichtete nimmt inmitten von Gespenster und Hexen an seiner eigenen Beerdigung teil. Ein letztes Mal klingt das Leitmotiv der Geliebten an, aber es hat nun alle Lieblichkeit verloren.

Meist werden keine derart ausführlichen Programme angegeben, sondern nur ein Gesamtthema wie etwa *La mer* (C.Deussy — die einzelnen Sätze haben spezifischere Themen wie „Spiel der Wogen“ etc.) oder „Pacific 231“ (A.Honeggers Hohelied einer D-Zug-Lokomotive). Oft verbindet sich mit einem kurzen Titel freilich ein ausführlicheres Programm, da er z.B. auf eine Dichtung verweist (wie Liszts *Bergsinfonie* auf Victor Hugos Gedicht *Ce qu'on entend sur la montagne*). Vorläufer der Programmmusik gab es schon in Renaissance und Barock, zur bedeutenden Gattung wurde sie aber erst auf dem Hintergrund einer reinen Instrumentalmusik, welche die Darstellungsmittel der Rhetorik ausgeschieden hatte und sich in der Romantik als Ausdruck gegenstandsloser Empfindungen, als „geheimnisvoller Strom aus den Tiefen des menschlichen Gemütes“ (W.H.Wackenroder) verstand. Die Vorstellungen und Gefühle, die dieses musikalische Strömen und Klingen erweckte, blieben gegenstands- und

begriffslos und damit auch unbestimmt und vieldeutig. So war es Ziel der Programmusik, der Instrumentalmusik durch wortsprachliche Titel und Texte die Fähigkeit zum Ausdruck spezifischerer Inhalte zurückzugeben. Für F.Liszt hatte ein Programm den Sinn, die Hörer vor der Willkür poetischer Auslegungen zu bewahren; es sollte das Thema angeben, damit den ausgedrückten Empfindungen wie den (im weiteren Sinn) tonmalerischen Effekten einen gegenständlichen Bezug geben und so die Deutung der Musik leiten. Er schreibt: „Im ganzen genommen trägt der spezifische Symphoniker seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuschmücken er der Phantasie jedes einzelnen überläßt. In solchen Fällen ist es sehr gefährlich dem Nachbar dieselben Szenen und Gedankenreihen oktroyieren zu wollen, in die sich unsere Einbildung versetzt fühlt. Möge da jeder schweigend sich der Offenbarungen und Visionen erfreuen, für die es keinen Namen und keine Bezeichnung giebt. Der dichtende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, — warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programms nach vollem Verständnis streben?“¹⁵

Die Grenzen zwischen Programmusik und reiner Musik sind oft schwer zu ziehen. Echte Programmusik liegt aber nur da vor, wo Titel oder Text nicht lediglich eine passende Beschreibung dessen liefern, was die Musik selbst ausdrückt, sondern wo sie für deren Verständnis wesentlich und damit selbst Ausdrucksmittel sind. Darin steht sie der Vokalmusik nahe, wenn sie auch nicht denselben Rang hat, weil sie die Sprache nicht in die musikalische Gestaltung einbezieht. Deswegen wie auch als Tondichtung, als Musik nach dem Leitbild der Poesie mit ihren gegenständlichen Vorstellungen und Gedanken, war sie immer umstritten.

In der Musik spielen bis zum Ende des Barock auch *Symbole* eine z.T. erhebliche Rolle¹⁶, so etwa die Zahlensymbolik — der Dreiklang als Symbol der Trinität oder die Zahl 12 als Symbol der Kirche. Die symbolische Zahl erscheint z.B. als Zahl der Sätze, Takte, oder Töne;

¹⁵ Liszt (1880), Bd.4, S.50.

¹⁶ Vgl. dazu z.B. Schering (1941) und W.Elders (1968).

auch die Zahl der Stimmen in einem Kanon, der Themenwiederholungen oder der Teile des Metrums (z.B. Dreitaktigkeit) kann von Bedeutung sein. Bei J.S.Bach spielt auch die Zahlenkabbalistik eine große Rolle, die sich aus der Zuordnung der Noten a zur Zahl 1, b zur 2 usf. ergibt.¹⁷ Dem Namen „Bach“ entspricht so die Zahl 14, die Zahl der Töne in der ersten Melodiezeile im Choralsatz *Vor Deinen Thron tret' ich hiermit* (BWV 668), und „J.S.Bach“, entspricht die Zahl 41, die Zahl der Töne der ganzen Melodie. Im *sogetto cavato* ist das Thema aus den Buchstaben oder Silben eines Namens oder Mottos durch die Buchstabenbezeichnungen der Noten oder Solmisationssilben (do, re, mi etc.) gewonnen und verweist so symbolisch darauf. Bekannt ist das Thema b-a-c¹-h, das Bach in der *Kunst der Fuge* verwendet. Eine Symbolik kann auch in der Notation auftreten, so kann z.B. das Kreuz als Alterationszeichen auch als Symbol des Kreuzes dienen, und schwarze (statt weißer) Notenzeichen können Trauer andeuten. All das fällt jedoch nicht unter den Begriff eines symbolischen Ausdrucks, wie er in 1.3 erklärt worden ist: Sinnbild ist hier nicht etwas Dargestelltes, sondern die Musik (oder gar die Notenschrift) selbst. Das gilt auch für andere Erscheinungen wie z.B. den Kanon, der uns schon als Symbol des Folgens oder des Gehorsams begegnet ist, die Umkehrung einer Tonfolge als Symbol geistiger Umkehr oder die Kreuzung der Stimmen als Kreuzessymbol.

Es gibt auch musikalische *Anspielungen*, z.B. in Form von Zitaten aus anderen Werken.¹⁸ Zitate können verschiedenen Zwecken dienen, auch parodistischen.¹⁹ Sie sind aber insbesondere ein wichtiges Mittel,

¹⁷ Zur Zahlenkabbalistik bei Bach vgl. Helms (1970). Seine Angaben wirken z.T. verblüffend, aber die Verblüffung weicht doch etwas, wenn man bedenkt, wie viele Tonzahlen sich in einer Komposition entdecken lassen und wie vieldeutig die Zuordnung von Worten zu Zahlen (insbesondere bei großen Zahlen) ist. Die Deutungen von Helms sind also wohl erheblich überzogen.

¹⁸ Vgl. dazu z.B. Z.Lissa (1966).

¹⁹ Neben parodistischen Anspielungen sei auch auf andere musikalische Möglichkeiten der Ironie hingewiesen. E.Schenk hat dazu in (1941) Beispiele aus *Figaros Hochzeit* von Mozart angegeben, z.B. die ironischen Reverenzfiguren der 1. Violine im Ritornell des Duettts Susanne – Marcelline (Nr.5), in dem die beiden nur mühsam die Höflichkeit wahren, die „kecken Hörner in Figaros Anklage gegen die Weiber (Nr.26), die mit unmißverständlicher Eindeutigkeit ausplaudern, was der scheinbar gehörnte Titelheld beharrlich verschweigt“

den Sinnhorizont eines Stückes zu erweitern durch Bezugnahme auf Gedanken des zitierten Werks, die Sphäre, der es zugehört, oder die Vorstellungen, die sich damit verbinden. In ähnlichem Sinn verwendet J.S.Bach öfters eine Chormelodie als *cantus firmus*. Damit werden die Gedanken des Textes, den die Oberstimme vorträgt, auf die Thematik des Choraltexs bezogen, so daß das musikalische Fundament zugleich zum gedanklichen wird. In der Kantate Nr.77 ist z.B. dem Eingangschor „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben“ die Melodie des Chorals „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ unterlegt.

Spricht man heute von musikalischem Ausdruck, so meint man weniger Anspielungen, Symbole und Darstellungen als einen *Ausdruck i.e.S.*, und der ist im Blick auf die These III aus 3.2 auch für uns die wichtigste Ausdrucksform. Historisch gesehen ist die Auffassung von Musik als Ausdruck i.e.S., speziell als Ausdruck von Empfindungen, jene Konzeption, die von der Mitte des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weithin dominierte. Auch bei J.S.Bach, bei dem tonmalerische und figürliche Darstellungen und Symbole eine große Rolle spielen, kommt dem Ausdruck i.e.S. eine zentrale Bedeutung zu, und das gilt für die Barockmusik insgesamt wie auch für jene der Renaissance. Nicht die Ausdrucksform ist also neu, sondern nur ihre Alleinherrschaft. Von diesem Wandel, der sich in der Charakterisierung der Musik als „allgemeine Sprache der Empfindungen“ (N.Forkel) zeigt, war schon in 6.1 die Rede. Wir wollen auf diese Form musikalischen Ausdrucks nun etwas näher eingehen und beginnen zunächst mit der Vokalmusik, da sich das Phänomen hier einfacher fassen läßt als in der Instrumentalmusik.

Bachs *Matthäuspassion* baut sich aus Rezitativen, Ariosi, Arien, Chorälen und Chorpartien auf. Passionen dieses Typs sind aus den liturgischen Lesungen der Karwoche entstanden, in denen die Berichte des Evangelisten, die Worte Christi, der übrigen Protagonisten (Petrus, Pilatus etc.) und des Volkes von verschiedenen Personen bzw. Personengruppen (und in unterschiedlichen Tonlagen) gesungen und damit ansatzweise dramatisiert wurden. In der protestantischen

oder die Banalisierung des chromatischen Quartfalls als Symbol für Schmerz und Trauer, als das es in der opera seria noch in Gebrauch war, und in Figaros Lüge der 11.Szene des 2.Akts, er habe sich beim Sprung aus dem Fenster eine Sehne im Fuß gezerzt.

Kirchenmusik entstanden daraus im 17. Jahrhundert Oratorien, die von der Oper beeinflusst waren und in denen Rezitative als Erzählungen mit Ariosi und Arien als betrachtenden, meditierenden Passagen und Chorälen oder Choralbearbeitungen als Bekenntnissen oder Gebeten der Gemeinde abwechseln. Das liturgische Rezitativ ist ein feierliches Sprechen, in dem die Sprachmodulation durch Festlegung auf musikalische Intervalle — es sind normalerweise nur drei Töne — normiert wird; die Kadenzen gliedern den Text nach seinem Sinnzusammenhang. Das Rezitativ der Opern und Oratorien ist demgegenüber melodisch sehr viel reicher und erscheint als affektgeladenes Sprechen. Auch bei Bach ist das Rezitativ ein Sprechgesang, bei dem die musikalischen Elemente vor allem dem ausdrucks- und gefühivollen Vortrag der Erzählung dienen. Es ist deutlich subjektiver als das liturgische Rezitativ, aber der Hauptakzent liegt doch auf dem objektiven Vorgang, der geschildert wird. Das Rezitativ kann sich aber im Ausdruck steigern, indem das melodische Element stärker ausgeprägt wird und die instrumentale Begleitung an Farbe gewinnt wie z.B. in den Nr.13,15,17 (die Passage beginnt mit den Worten: „Aber am ersten Tage der süßen Brot' ...“). Was die Musik zur Sprache beiträgt, läßt sich schon am Bachschen Rezitativ erkennen, wenn man den gesprochenen Text mit dem gesungenen vergleicht: Die Musik dient der Kundgabe, sie fügt zu dem oft recht nüchternen Bericht des Evangeliums die gefühlsmäßige Reaktion des Sprechers auf die geschilderten Ereignisse hinzu, zur oft rein deskriptiven Bedeutung des Textes die expressive und damit einen Gehalt.²⁰ Wir haben schon in 1.2 auf den Beitrag des Tonfalls, in dem eine Aussage gemacht wird, zu seinem Gehalt hingewiesen. Dieser sprachliche Tonfall erhält durch seine musikalische Formulierung eine neue Ausdruckskraft. Sie steigert sich in den Arioso-Partien wie z.B. Nr.18 („Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt ...“). Hier sind die melodischen, rhythmischen und harmonischen Elemente ausgeprägter als im Rezitativ und gewinnen gegenüber dem Text an Eigenständigkeit. Diese Partien stellen eine Betrachtung zum vorausgegangenen Bericht des Evangelisten dar, in der die Kundgabe persönlicher Empfindungen naturgemäß eine größere Rolle spielt. Während in den Evangelientexten die Heilsgeschichte

²⁰ Vgl. dazu die in 1.2 referierte Unterscheidung von K.Bühler.

präsent wird, so daß sie schon für sich bedeutungsgesättigt sind, ist der Text hier eher blaß; das Hauptgewicht des Ausdrucks wird von der Musik getragen. In den Arien verlagert sich das Gewicht noch stärker vom Text auf die Musik. Sie haben eine eigenständige musikalische Form, die sich auch in der Instrumentalmusik findet und vom Text weitgehend unabhängig ist. Meist folgen sie dem Schema ABA, wobei A und B selbständige Themen haben, die in Exposition, Durchführung und Reprise entwickelt werden. Auch die Solostimme wird instrumental behandelt. Besonders deutlich ist die Abweichung in der Textbehandlung gegenüber Rezitativ und Arioso bei der Wiederholung sprachlicher Phrasen, deren Sinn allein im Musikalischen liegt. Der Text liefert oft kaum mehr als das Thema; er gibt nur den Gegenstand der Empfindungen an, die musikalisch ausgedrückt werden. In der Arie steht also nicht die Musik im Dienst des Textes, sondern umgekehrt der Text im Dienst des musikalischen Ausdrucks. Er hat deutlich weniger Gewicht und Rang als die Musik, die auch ohne Worte bestehen könnte; eine rein instrumentale Fassung wäre ohne weiteres möglich. Die Tatsache, daß die Arien den stärksten Gefühlsausdruck enthalten, zeigt, daß er vor allem von der Musik getragen wird. Dennoch bleibt der Text für den Ausdruck wesentlich: Indem er z.B. in der Sopran-Arie Nr.19 („Ich will dir mein Herze schenken“) den Gegenstand des ausgedrückten Gefühls der liebevollen Hingabe angibt, bestimmt er dessen Charakter genauer. Empfindungen sind gekennzeichnet durch den Gegenstand oder den gegenständlichen Horizont, auf den sie sich richten — er kann auch so wenig determiniert sein, daß sie sich als „ungegenständliche Empfindungen“ bezeichnen lassen —, und die Art, wie der Gegenstand empfunden wird, die spezifische Empfindungsweise, ihre emotionale Färbung, wie man auch sagen könnte, ihre gefühlsmäßige Tönung — man spricht gelegentlich auch von einer „Innenseite“ der Empfindungen. (Die Freude über ein Wiedersehen kann z.B. tief oder oberflächlich, hell oder getrübt, innig oder flüchtig sein etc.) Beide zusammen, Gegenstand und Tönung, bestimmen den spezifischen Charakter einer Empfindung. Die Musik spezifiziert vor allem die Tönung, die Sprache den Gegenstand. Wir haben oben gesehen, daß bei Bach die durch den Text vermittelten Vorstellungen und Gedanken oft durch die Musik symbolisch oder durch Mittel der Tonmalerei oder der Rhetorik ausgestaltet werden. Sehen wir davon ab — in unserer Arie kommt als solches Element nur die

Katabasis bei den Worten „Senke dich“ vor —, so bleibt der Musik die Kundgabe von Einstellungen und Gefühlsregungen, nicht des Komponisten oder des Interpreten, sondern eines lyrischen Ich. Dabei werden nicht nur die im Text vorhandenen expressiven Bedeutungselemente musikalisch wiedergegeben, sondern sie werden ausgestaltet und vertieft. So wird z.B. in der angegebenen Arie die Freudigkeit der Hingabe allein durch die Musik verdeutlicht.

Wir haben bisher von der musikalischen Kundgabe von Empfindungen gesprochen. Der Horizont vokalmusikalischen Ausdrucks i.e.S. ist aber erheblich weiter. An den obigen Beispielen wurde schon deutlich, daß es auch musikalische Betrachtungen gibt, also einen Ausdruck von Gedanken und Gedankenbewegungen. Er vollzieht sich in der Durchführung musikalischer Themen, ihren Variationen und Wiederholungen, ihrem Wechsel und Kontrast, wie z.B. in der Alt-Arie „Es ist vollbracht“ der *Johannespassion*. Hier werden die vorausgehenden Worte Jesu im Text wie in der Melodie aufgenommen und betrachtet, wobei die Trauer durchbrochen wird vom Gedanken des Sieges über Sünde und Tod. F.Schlegel sagt von der reinen Instrumentalmusik: „Wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?“²¹ Beim musikalischen wie beim lyrischen Ausdruck von Gedanken spielt freilich immer das emotionale Element mit; Gedanken werden nicht abstrakt entwickelt, sondern erscheinen auf dem Hintergrund von Empfindungen und Haltungen, aus denen sie entstehen und die sie begleiten. Die Musik drückt vor allem diesen Untergrund aus, wie Form, Rhythmus und Sprachklang das in der Gedankendichtung tun.²² Musik kann ferner in Verbindung mit dem Wort auch Voluntatives wie Haltungen und Wünsche, Hingabe, Entschlossenheit und Selbstüberwindung ausdrücken. Voluntatives hängt ja mit dem Emotionalen eng zusammen, und wir haben mit der Arie „Ich will dir mein Herze schenken“ aus der *Matthäuspassion* schon ein Beispiel solchen Ausdrucks angeführt. Wie Sprechen ist Singen ferner eine Form, in

²¹ F.Schlegel: Athenäumsfragmente (1798), Nr.444 in J.Minor (Hg): Seine prosaischen Jugendschriften, ²Wien 1906, S.287. Er meint dort, reine Instrumentalmusik schaffe sich auf diese Weise einen eigenen (musikalischen) Text.

²² Vgl. dazu die Diskussion von P.Flemings Gedicht *An sich* in 5.2.

der verschiedene Handlungen vollzogen werden können. So gibt es auch in der Vokalmusik verschiedene performative Modi.²³ Von Bericht und Kundgabe von Gefühlen und Haltungen war schon die Rede. Daneben finden sich Lobpreis, Dank, Bekenntnis, Gebet, Klage, Bitte, Mahnung und Aufruf. All das sind nicht nur Funktionen des Textes, sondern die Musik kann zu ihnen entscheidend beitragen, wie z.B. zur Tiefe des Bekenntnisses im Choral „Ich bin's, ich sollte büßen ...“ oder zum verzweifelten Drängen in der Forderung der Baß-Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder ...“, (beide in der *Matthäuspassion*). Sicher, der performative Modus ergibt sich in der Regel schon aus dem Text, aber es gibt eben verschiedene Formen z.B. der Bitte: drängende, leidenschaftliche wie kühle, flehende und fordernde, energische und zögernde, und dieser spezifische Charakter wird oft durch die Musik definiert.

Von der Fähigkeit der Musik, Gegenständliches darzustellen, war schon die Rede. Es wurde dabei auch betont, daß es oft im Spiegel der Empfindungen charakterisiert wird, wobei sich dann die Darstellung mit einem Ausdruck i.e.S. verbindet. Vokalmusik kann aber auch so etwas wie eine geistige Sphäre vermitteln, die nicht gefühls- oder stimmungsmäßiger Art ist, wenngleich sie natürlich in bestimmter Weise emotional erlebt wird. Das wird deutlich, wenn wir auf die Motetten und Messen von Palestrina blicken.²⁴ Diese Musik steht zunächst im Dienst des Wortes. Der Text wird in richtiger Betonung und sinngemäßem Zusammenhang gesungen, so daß der musikalische Satz den Worten folgt. Der Sinn wird primär durch die Sprache vermittelt und nicht, wie z.B. bei Bach, musikalisch durch tonmalerische Elemente oder Figuren anschaulich ausgestaltet. Die Texte der Liturgie sind Worte der Offenbarung, geheiligte, unveränderliche Formeln, und auch als Anrufe oder Lobpreisungen der Kirche sind sie kein Ausdruck subjektiver Gedanken oder Gefühle. Die Musik unterstützt diesen objektiven Charakter der Sprache. Auch in ihr artikulieren sich nicht menschliche Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen, sondern sie präsentiert eine *musica coelestis*, eine Welt himmlischer Harmonien, eine zeitlose Wirklichkeit. Die betonten Hauptklänge sind sämtlich in sich ruhende Konsonanzen, so daß die

²³ Vgl. dazu auch K. Huber (1954), Kap. 6. Zum Begriff des performativen Modus vgl. Kutschera (1975), 2.4.5.

²⁴ Vgl. dazu Georgiades (1954), S. 104ff.

dynamische Spannung fehlt. Die Stimmen bewegen sich durch die Ordnungen dieser statischen Konsonanzen und daher ergibt sich nicht der Eindruck einer Bewegung. In der Folge der Töne und Klänge wird vielmehr die Ordnung der Harmonien ausgeleuchtet und zum Erklingen gebracht. Die Musik hat also architektonischen, die gesetzmäßige Ordnung betonenden Charakter. Sie umgibt den Text mit einer Sphäre, ist gewissermaßen eine raumbildende Kunst, ähnlich wie die Innenarchitektur der Kirche, in der sie beim Gottesdienst erklingt. Palestrinas Musik will nicht selbst sprechen oder darstellen, sondern die Sphäre des Göttlichen, von dem der Text redet, musikalisch vermitteln und spürbar werden lassen. Das wird besonders deutlich in den polyphonen Partien der Messe, z.B. im *Kyrie* und *Agnus Dei* der *Missa Papae Marcelli* (1567). In beiden Texten wird Gott um sein Erbarmen angerufen. Dieser performative Modus wird auch in der Musik deutlich, aber es fehlt doch das Persönliche, der Ausdruck eigenen Gefühls — nicht, daß das emotionale Element dieser Musik fremd wäre, aber das Emotionale ist hier weniger etwas Subjektives als ein objektiver Charakter der religiösen Wirklichkeit. Das wird deutlich, wenn man Palestrinas 8-stimmige Motette *Laudate Dominum* mit der Eingangsarie von Bachs Kantate *Jauchzet Gott in allen Landen* (BWV 51) vergleicht: Beide Stücke sind ein Lob Gottes, aber dem persönlichen Ausdruck des Jubels hier steht dort ein eher objektiver Ausdruck der Größe Gottes gegenüber. Auch das Verhältnis von Wort und Musik hat sich von Palestrina zu Bach grundlegend gewandelt: Dient dort die Musik dem liturgischen Text, so liegt das Schwergewicht hier auf der Musik: Die Arie ist konzertmäßig angelegt, der Sopran, der mit der Trompete wetteifert und sich in weitgespannte Koloraturen ergeht, ist instrumental aufgefaßt. Auch die Kantate war Teil des Gottesdienstes, durch den prominenten Anteil der Instrumente wie den konzertmäßigen Aufbau der aus der Tradition der italienischen Oper übernommenen Da-capo-Arie wirkt sie aber stärker als eigenständiges Kunstwerk. Palestrinas Musik steht demgegenüber ganz im Dienst des liturgischen Vorgangs; sie will nicht für sich wirken, sondern nur den Raum der Spiritualität mitbestimmen, in dem sich die Liturgie vollzieht.

Das Verhältnis von Sprache und Musik in der Vokalmusik ist viel diskutiert worden²⁵, vor allem unter dem Aspekt, was den Vorrang

²⁵ Vgl. dazu z.B. A.Wellek (1963), III C5.

haben müsse: der Text oder die Musik. Diese Fragestellung ist jedoch schief: Liegt eine echte Verbindung vor, so kann das eine Element ebenso wichtig sein wie das andere. Es gibt, wie wir schon sahen, ferner verschiedene Typen und Gattungen der Vokalmusik, bei denen je nach dem Zweck ein anderes Verhältnis von Text und Musik angemessen ist. Wenn z.B. die musikalische Form bei Rezitativen wenig ausgeprägt ist, so besagt das nicht, daß es sich dabei um eine minderwertige Form der Vokalmusik handelt. Wie eng und organisch die Verbindung von Wort und Musik sein kann, zeigt z.B. F.Schuberts Vertonung von Goethes Gedicht *Wanders Nachtgesang* (D 768, op.96, Nr.3), auf das wir im nächsten Abschnitt genauer eingehen.²⁶ Für unsere Frage nach der Ausdrucksfähigkeit der Musik ist es entscheidend, daß der Ausdruck im allgemeinen und insbesondere der Ausdruck i.e.S. in der Vokalmusik nicht allein vom Text getragen wird. Das haben wir aber schon oben durch Beispiele belegt. Wie steht es nun mit dem Phänomen der Parodie, das ja für Hanslick ein Argument dafür war, daß die Musik weitgehend indifferent gegenüber dem Text sei und daher auch keinen eigenen Inhalt oder Gehalt habe? In unserem Beispiel²⁷ der Unterlegung der Melodie der Sopran-Arie der *Voluptas*: „Schlafe, mein Lieber, und pflege der Ruh; folge der Lockung entbrannter Gedanken, schmecke die Lust der lüsternen Brust und erkenne keine Schranken“ aus der Kantate BWV 213 unter den Text der Alt-Arie im Weihnachtsoratorium: „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh', wache nach diesem für aller Gedeihen! Labe die Brust, empfinde die Lust, wo wir unser Herz erfreuen.“ sind zweifellos Sinn und Charakter der Texte verschieden; sie drücken unterschiedliche Gedanken und Gefühle aus. Kann man also behaupten, die Musik vermittele spezielle Empfindungen? Sie müßten ja in beiden Fällen gleich sein, da sie zweifellos zu beiden Texten paßt. Nun werden erstens, wie wir sahen, die Empfindungen in der Vokalmusik in ihrer gegenständlichen Komponente vor allem durch den Text bestimmt — es handelt sich daher in beiden Fällen um verschiedene Empfindungen —, in ihrer Tönung dagegen durch die expressiven Elemente des Textes und der Musik, wobei diese jene ausgestalten und vertiefen. Dieselbe Musik kann sich also durchaus in adäquater

²⁶ Dieses Beispiel widerlegt auch die verbreitete Ansicht, es gebe keine guten Vertonungen guter Gedichte.

²⁷ Vgl. dazu W.Blankenburg (1962).

Weise mit Texten verschiedenen gedanklichen wie emotionalen Gehalts verbinden. Das ist z.B. im Blick auf Lieder und Choräle, in denen die verschiedenen, musikalisch gleich gestalteten Strophen im Text verschiedene Gedanken und Haltungen ausdrücken, nicht mehr als eine Trivialität. In unserem Beispiel sind zweitens die Gehalte der beiden Texte verwandt. Beidesmal handelt es sich um Schlummerlieder. Ihr Unterschied liegt zunächst in der weltlichen gegenüber der geistlichen Thematik. Bach und seine Zeit haben jedoch einerseits das Religiöse sinnenfroher gesehen, als wir das heute tun, und andererseits das Irdische geistiger. Insbesondere war für ihn die Huldigung an einen weltlichen Herrscher, wie sie die *Wahl des Herkules* darstellt, nicht grundsätzlich verschieden von einer Huldigung an den göttlichen Herrscher; durch die Idee des Gottesgnadentums waren beide Herrschaftsformen mit einander verwandt.²⁸ Im Text des Weihnachtsoratoriums fehlt ferner das Element des Verführerischen, das aber in der Musik nur in der allgemeinen Form des sinnlichen Schmelzes erscheint; es fehlt alles Schwüle, Lüsterne. Man kann vielleicht sagen, daß die Melodie zur 2. profanen Zeile „Folge der Lockung entbrannter Gedanken“ etwas besser paßt als zur entsprechenden Zeile „Wache nach diesem für aller Gedeihen“; zumindest fehlt jede Andeutung der Passion, wie sie sich symbolisch in vielen malerischen Darstellungen des Christuskindes findet, aber andererseits fehlt auch das erotische Moment, das dem ersteren Text entsprechen würde. Drittens können Gefühle trotz verschiedener Gegenstände wie auch Tönungen natürlich Gemeinsamkeiten haben. Das Beispiel zeigt also nur, was schon von vielen Autoren betont worden ist und auch in 6.1 angeführt wurde: Die Musik selbst drückt — wenn man von tonmalerischen und rhetorischen Mitteln absieht — keine gegenständlich bestimmten Gefühle aus. Das impliziert aber natürlich nicht, wie Hanslick meint, daß sie überhaupt keinen bestimmten emotionalen Gehalt hat. In unserem Beispiel hat die Musik zweifellos einen klar ausgeprägten Gefühls- und Stimmungsgehalt, sie strahlt insbesondere eine tiefe Ruhe und Beruhigung, eine liebevolle Zuneigung aus. Es ist ferner zu beachten, daß

²⁸ Als Bedingungen der Möglichkeit einer Parodie galt der gleiche Grundaffekt und der gleiche Topos (als Thema oder Zweck, wie z.B. das Herrscherlob des Eingangschors im Weihnachtsoratorium „Jauchzet, frohlocket ..“ und der weltlichen Kantate Nr.214 „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten ..“).

Bach im Weihnachtsoratorium (Teil 1–4) die Vorlagen aus den weltlichen Kantaten Nr. 213 und 214 verändert, sie in Tonart und Instrumentierung dem neuen Zusammenhang und dem neuen Text angepaßt hat. Die beiden weltlichen Kantaten wurden auch — als Gelegenheitswerke, Geburtstagskantaten — nicht wieder aufgeführt, so daß die Musik nun ganz dem geistigen Werk gehörte. Die Tatsache, daß Übertragungen weltlicher Musik in den geistlichen Bereich häufig und üblich waren, die umgekehrte Übertragung hingegen als Travestie galt, zeigt, wie schwer es ist, die Gehalte von Text und Musik voneinander zu trennen: Einmal mit dem Text verbunden fließt in die Musik der gedankliche und vorstellungsmäßige Gehalt des Textes ein. Die Musik des Weihnachtsoratoriums, die uns ja vor allem mit dessen Text bekannt geworden ist, gehört für uns so sehr zu dessen gedanklicher Sphäre, daß es uns schwerfällt, sie unbefangen in Verbindung mit dem weltlichen Text zu hören.

In der Vokalmusik liefert also der Text den gegenständlichen Bezug dessen, was die Musik ausdrückt, und konkretisiert damit ihren Gehalt, so daß dessen Beschreibung im einzelnen zwar schwierig sein mag — wir gehen unten noch auf dieses Problem ein —, aber doch keine prinzipiellen Probleme aufwirft. Ähnlich ist es mit anderen Formen der gebundenen Musik. Als *gebundene Musik* bezeichnet man erstens die Verbindung von Musik mit Sprache (auch in Form der Programmusik), mit Tanz oder mit mimischen Aktionen (in der Bühnenmusik) und zweitens die *Gebrauchsmusik* oder *funktionale Musik*, in der die Musik nicht nur für sich selbst, als Kunst, wirken will, sondern praktischen oder religiösen Zwecken dient, also z.B. Kirchenmusik, Arbeitsmusik, Festmusik und Militärmusik. Der Gegensatz zur gebundenen Musik ist die *reine Musik* als selbständige und nichtfunktionale Instrumentalmusik. Generell kann man sagen, daß der Kontext, in dem gebundene Musik steht, ihr oft, ähnlich wie der Vokalmusik, eine gegenständliche Thematik verleiht und so zur Konkretisierung ihres Ausdrucks beiträgt.²⁹

Bevor wir uns dem schwierigeren Problem des Ausdrucks i.e.S. in der reinen Musik zuwenden, sind ein paar Worte zu deren Gewicht im Gesamtspektrum der Musik angebracht. Heute wie schon im

²⁹ Vgl. dazu das Beispiel in 6.3.

19. Jahrhundert gilt reine Musik als die bedeutendste Form der Musik. Ein Blick in die Geschichte zeigt, daß diese Einschätzung sich nicht einfach von selbst versteht, sondern ein Erbe der Romantik ist. Die Instrumentalmusik hat sich erst im 18. Jahrhundert zu einer großen Kunstform entwickelt, stand aber zunächst noch im Schatten der Vokalmusik, vor allem der Oper. Es waren aber nicht nur und nicht einmal in erster Linie die Leistungen von J.S.Bach, Haydn, Mozart und anderer auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, die den Umschwung in ihrer Einschätzung bewirkten, sondern vor allem ein Wandel in der Konzeption von Wesen und Zielen der Musik. Der Paradigmenwechsel ging von den romantischen Dichtern aus. Vorher galt die gegenüber der Vokalmusik beschränkte Fähigkeit sowohl zur Darstellung wie zum Ausdruck i.e.S., speziell zum Ausdruck von Empfindungen, als Defizit der Instrumentalmusik. Wie wir sehen sind die musikalisch-rhetorischen Figuren vieldeutig, und diese Vieldeutigkeit kann letztlich nur durch die begleitende Sprache beseitigt werden. Zudem verfiel die Rhetorik seit dem Tode J.S.Bachs in der nun an der Gefühlsausdruckstheorie orientierten Musik. Auch der Ausdruck von Empfindungen bleibt aber unbestimmt, wenn ihr gegenständlicher Bezug nicht mitgeteilt werden kann, so daß die Instrumentalmusik auf den Ausdruck ungegenständlicher Empfindungen verwiesen ist. Gerade dieses Defizit der reinen Musik, ihre „Begriffslosigkeit“, das Fehlen gegenständlicher Vorstellungen und gegenstandsbezogener Gefühle wurde nun für die Romantik zu ihrem Vorzug. Denn deren großes Thema war eine Wirklichkeit jenseits der von ihr nun als prosaisch erlebten Welt der konkreten Dinge. Begriffliche und anschauliche Bestimmtheit wurde als Beschränkungen erfahren. Der Romantik ging es um eine mystische Erfahrung, in der die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwimmen. Sie entdeckte auch zuerst das Unbewußte, das dunkle Reich seelischer Tiefen, aus denen namenlose Strebungen und Gefühle aufquollen. Die reine Musik erschien nun gewissermaßen als das geeignete Transportmittel in diese gegenstands- und begriffslosen Welten. Diese romantische Konzeption bildet den Hintergrund eines der wichtigsten Paradigmenwechsel in der Geschichte der europäischen Musik, die historische Grundlage der heutigen Einschätzung reiner Musik.

Dazu einige Äußerungen romantischer Dichter. W.H.Wackenroder schreibt: „Wenn andre über selbsterfundene Grillen zanken, oder ein verzweiflungsvolles Spiel des Witzes spielen, oder in der Einsam-

keit mißgestaltete Ideen brüten, die, wie die geharnischten Männer der Fabel, verzweiflungsvoll sich selber verzehren; — oh, so schließ' ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt, — und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, — wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlich macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. — Und wie? Werden hier Fragen uns beantwortet? Werden Geheimnisse uns offenbart? — Ach nein! aber statt aller Antwort und Offenbarung werden uns lustige, schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht wie; — mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch, — wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechtes sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind. Dann ist dem Menschen, als möcht' er sagen: „Das ist's, was ich meine! Nun hab' ich's gefunden! Nun bin ich heiter und froh!“,³⁰ Und an anderer Stelle heißt es: „Ein fliehender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stromes, nach allen den tausend einzelnen, glatten und bergigten, stürzenden und schäumenden Wellen, mit Worten fürs Auge hinzuzeichnen, — die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar Vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen, die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; — die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an — und die Saiten unsers Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang. In dem Spiegel der Töne lernt das

³⁰ W.H.Wackenroder: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst, in: Werke und Briefe, Bd.1, hg. F.v.d. Leyen, Jena 1910, S.164f.

menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres“.³¹ E.T.A.Hoffmann sagt: „Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, — fast möchte man sagen, allein rein romantisch. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben“. Hoffmann hat insbesondere das romantische Beethovenbild begründet und mit dessen Autorität der romantischen Musikanschauung zum Durchbruch verholfen: „So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die, schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher“.³²

Historisch gesehen steht also hinter der Auffassung reiner Musik als Idealform der Musik der romantische Zug ins Unbestimmte. Uns kann sie das kaum mehr empfehlen. Die Beschränktheit ihrer Ausdrucksfähigkeit wurde auch im 19. Jahrhundert weithin empfunden, und das war der Grund für die Ausbreitung der Programmusik. Für das Verständnis reiner Musik ist es auch von Bedeutung, daß ihre Formen aus Tanzformen entstanden sind (wie z.B. die Suite) oder

³¹ A.a.O., S.188f.

³² E.T.A.Hoffmann: Besprechung der 5.Symphonie c von Ludwig van Beethoven, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Bd.12, 1810.

aus Formen der Vokalmusik (wie z.B. die Fuge).³³ Th.Georgiades hat in (1954) betont, daß die Instrumentalmusik ihre Ausdrucksfähigkeit in der Vokalmusik entwickelt hat. Er schreibt: "Musikalische Wendungen, musikalische Rhythmen, die an Hand der Sprachvertonung entstanden waren, wurden eindringlich, unauslöschlich in die menschliche Seele eingraviert, so daß sie anfangen, ein Eigenleben zu führen und dadurch auch die instrumentale Musik zu befruchten. Die musikalischen Gestalten, die durch Monteverdi und besonders durch Schütz als Vertonungen des deutschen Wortes geschaffen wurden, waren so intensiv empfunden, sie waren so plastisch, gemeißelt, einprägsam, daß sie, mit Sinn gesättigt, nunmehr auch ohne das Wort gebraucht werden konnten".³⁴ Rousseau meinte, erst in der Schule der Oper habe die Musik sprechen gelernt.

Daß auch Instrumentalmusik etwas i.e.S. ausdrücken kann, ist *prima facie* durchaus plausibel. Wir haben oben gesehen, daß (rein) musikalische Formen zum Teil ausgeprägte expressive Eigenschaften haben. Nun ist zwar nicht alles, was einen Ausdruckswert hat, ein intentionaler Ausdruck, aber Werke und Handlungen, deren expressive Qualitäten absichtlich produziert werden, sind in der Regel als Ausdruck der entsprechenden Gefühle und Haltungen zu verstehen. Unwillkürliche Mienenspiele, Gesten, Bewegungen oder körperliche Haltungen haben einen Ausdruckswert, ohne daß damit etwas ausgedrückt würde; wenn sie ein Schauspieler produziert, werden sie jedoch zum intentionalen Ausdruck von Gefühlen oder Haltungen. Entsprechendes gilt für die Musik: Ein Trauermarsch wie der 3.Satz von Beethovens Klaviersonate Nr.12 As-dur op.26 hat nicht nur den Charakter des Traurigen, sondern er drückt Trauer und Schmerz aus. Auf den Ausdruckscharakter der Instrumentalmusik deuten auch Vortragsanweisungen hin wie *con espressione* (ausdrucksvoll), *con fuoco* (feurig), *appassionato* (leidenschaftlich), *con moto* (mit Bewegung). Wenn E.Hanslick meint, das seien keine Geständnisse des Komponisten

³³ Vgl. dazu auch A.Schmitz (1958), H.Bessler (1959) und H.H.Eggebrecht: Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses, abgedr. in Eggebrecht (1977).

³⁴ Georgiades (1954), S.80. Vgl. dazu die in 6.1 referierten Ideen von Rousseau und Kant zur Grundlage des musikalischen Ausdrucks.

über eigene Gefühle beim Komponieren,³⁵ so ist das zwar richtig, geht aber am Problem vorbei. Wieso werden spieltechnische Anweisungen gerade mit solchen Ausdrücken formuliert? Man könnte sagen, sie sollten nur den angestrebten Ausdruckswert angeben und tatsächlich charakterisieren sie auch keine inhaltlich bestimmten Empfindungen, sondern nur die Dynamik (Bewegung, Intonation etc.), aber der Vortrag wird damit doch so gekennzeichnet, daß er aus einer inneren Bewegung hervorgehen soll. Tatsächlich ist ja auch der Gefühlsausdruck beim musikalischen Vortrag in der gesamtkörperlichen Bewegung der Interpreten unübersehbar. Bei Beethoven finden sich zudem Vortragsanweisungen, die eindeutig über bloß dynamische Vorschriften hinausgehen, wie z.B. „Mit innigster Empfindung“ oder „Langsam und sehnuchtsvoll“. Auch Hanslick sagt, der Interpret müsse mit Gefühl spielen und drücke dieses Gefühl in seinem Vortrag aus, ohne Gefühl bliebe die Interpretation tot: „Die künstliche Spieluhr kann das Gefühl des Hörers nicht bewegen, doch der einfachste Musikant wird es, wenn er mit voller Seele bei seinem Lied ist“.³⁶ Wie kann man aber „mit voller Seele“ bei einem reinen Formenspiel sein und mit welchem Gefühl soll der Interpret ein Werk spielen, das nicht selbst einen Gefühlsgehalt hat?

Da die Darstellungsfähigkeit reiner Musik eng begrenzt ist, werden durch sie in erster Linie gegenstandslose Empfindungen oder solche mit einem weiten gegenständlichen Horizont ausgedrückt. Ein einfaches Beispiel für den Ausdruck gegenstandsloser Empfindungen, die nur in ihrer Tönung charakterisiert werden, ist z.B. R.Schumanns *Träumerei* (op.15, Nr.7). Wie alle Stücke aus den *Kinderszenen* trägt es zwar einen Titel, ist aber, im Gegensatz z.B. zu den Nummern 3 (*Hasche-Mann*), 4 (*Bittendes Kind*) und 5 (*Ritter vom Steckenpferd*) keine darstellende, keine Programmusik. Es werden keine gegenständlichen Vorstellungen oder Vorgänge charakterisiert, kein Traum mit bestimmtem Inhalt. Das Stück ist vielmehr Ausdruck träumerisch versonnener Empfindungen und als solcher auch ohne die Überschrift verständlich.³⁷ Häufig wird die Ausdrucksfähigkeit reiner Musik auf solche ungegenständlichen Empfindungen begrenzt. Diese These ist uns schon bei Schopenhauer, Hegel und den Romantikern begegnet,

³⁵ Ebenso äußert sich C.Dahlhaus in (1967), S.36.

³⁶ Hanslick (1954), S.100f.

³⁷ Für ein anspruchsvolleres Beispiel vgl. 6.3.

aber auch R.Wagner schreibt: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind“.³⁸ Dieser Ansicht hat K.Huber in (1954) mit dem Hinweis widersprochen, daß sich mit Instrumentalwerken — oder Passagen daraus — oft eine gegenständliche Sphäre verbindet, ein „Hof“ gegenständlicher Vorstellungen und Gedanken. So ruft z.B. eine choralartige Melodie religiöse Vorstellungen wach, oder auch spezieller: Vorstellungen aus dem Protestantismus der Lutherzeit, ein Menuett verbindet sich für uns mit Vorstellungen von höfisch-gesellschaftlichem Leben. Eine solche Sphäre kann den ausgedrückten Empfindungen einen gegenständlichen Horizont geben und sie damit konkretisieren. So weist uns z.B. die Gattung des Trauermarsches darauf hin, daß die ausgedrückte Trauer eine Trauer um den Tod eines bedeutenden Menschen ist. Man kann ferner sagen, daß sich mit bestimmten Instrumenten wie Horn, Orgel, Trompete und Trommel bestimmte gegenständliche Assoziationen verbinden — vgl. z.B. Drydens Charakterisierung der Instrumente in der Caecilienode —, die freilich nicht immer zur Geltung kommen.³⁹

³⁸ R.Wagner: „Ein glücklicher Abend“ (1841), in „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, Bd.1, Leipzig 1897, S.148.

³⁹ Vgl. dazu Lippman (1977), S.143ff. — Unhaltbar ist die Begründung, die D.N.Ferguson in (1960) für seine Behauptung angibt, Instrumentalmusik könne Empfindungen auch gegenständlich charakterisieren. Er meint, Gefühle seien durch drei Komponenten charakterisiert: durch nervöse Spannungen, motorische Impulse und Gegenstände. Nun könne Musik die beiden ersten durch Tenspannungen und Rhythmen „darstellen“, und damit sei auch der dritte Faktor mehr oder minder eindeutig festgelegt. Erstens ist jedoch die Kennzeichnung von Gefühlen durch diese drei Faktoren wenig überzeugend, zweitens wäre der dritte Faktor nicht von den beiden anderen unabhängig, wenn er durch sie determiniert würde. Man kann also nur von einer partiellen Determination reden und sagen, nicht alle „nervösen Spannungen“ und motorischen Impulse seien mit allen Gegenständen verträglich. Dafür fehlt drittens aber bei Ferguson jeder Nachweis und Hanslick hat, wie wir in 6.1 sahen,

Fragwürdig ist hingegen die Behauptung, es sei legitim, wenn der Hörer die in der Musik unbestimmt bleibenden Gegenstände ergänze und damit die ausgedrückten Gefühle spezifiziere. Dieser Gedanke ist uns oben schon bei F.Liszt begegnet und Th.Vischer meinte, ein gegenständlich indeterminiertes Gefühl sei etwas Schwebendes, „sowie man es festhalten, fixieren will, stellt sich fast unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenstand ein. So ist z.B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, sondern vom Bewußtsein begleitet ist, denn sie geht auf einen erkannten Gegenstand; ziehe ich dies ab, so bleibt die unbestimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Objekt, worin die Ursache dieser Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke schwebt die sich zu verdichten und aufzuziehen im Begriff scheint. Das Gefühl ist objektiv und doch jeden Moment im Begriff, objektiv zu werden. Setzen wir nun ... voraus, daß das Gefühl eine eigene Kunstform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, so wird die Folge dieser stets fühlbaren Nähe der bewußten und gegenständlichen Welt die sein, daß der, welcher diese Gefühlssprache vernimmt, zugleich seine bestimmteren Geistestätigkeiten mitangeregt fühlt: die Phantasie als inneres Auge führt ihm Gestalten vor, welche auf den Wellen des Gefühlsrhythmus in traumartig verschwimmenden Umrissen sich bewegen; Erinnerungen, bestimmte Vorstellungen schießen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühl ein bestimmtes Objekt. So viele Zuhörer, so verschiedene Vorstellungen, wiefern solche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunstwerk ausgesprochenen Gefühls verträglich sind, umgaukeln nun den Fluß des letzteren; jeder glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen. Und dies ist so wenig eine Trübung des dargestellten Gefühls, daß es vielmehr nur eine Realisierung der in ihm liegenden steten Möglichkeit ist, nach allen Seiten in die Form der Vorstellung mit bestimmtem Inhalt überzugehen. Die Musik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verschiedenheit die Hülle“.⁴⁰ Das führt aber leicht zu einem pathologischen Hören im Sinne Hanslicks; eine traurige Melodie läßt den einen an seine jüngst verstorbene Oma denken, den anderen an

genau das Gegenteil behauptet, speziell was die Dynamik der Gefühle angeht, die durch Rhythmen „dargestellt“ werden.

⁴⁰ F.Th.Vischer: „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen“ (3 Teile 1846–58), hg. R.Vischer ²München 1922, Nachdr. Hildesheim 1975, Bd.V, S.17f. (§ 749).

einen geschäftlichen Mißerfolg. Es kommt nicht darauf an, was man in die Musik hineindeuten kann oder zu welchen Gedanken und Vorstellungen sie anregen mag, sondern was sie selbst mit hinreichender Bestimmtheit ausdrückt. Nur das macht ihren Gehalt aus. Musik, bei der man sich viel denken kann, ist noch nicht gehaltvoll. Es ist vielmehr ein Anzeichen für ihre mangelnde Ausdruckskraft, wenn sie auf die ausgestaltende Phantasie des Hörers angewiesen ist.⁴¹ Gegenständlich indeterminierte Gefühle sind auch nicht immer vage. Es gibt sehr spezifische, in ihrer Tönung eindeutig bestimmte Empfindungen, die verfehlt werden, wenn man sie auf bestimmte Gegenstände bezieht. Th.Lersch spricht in (1956) von einem „endothymen Grund“ als Bereich der Antriebe, Gefühlsregungen und Gestimmtheiten. In einem engeren Sinn paßt diese Bezeichnung gut auf Empfindungen und Strebungen, die nicht Reaktionen auf wahrgenommene Gegenstände sind, sondern von äußeren Gegebenheiten (weitgehend) unabhängig und von innerseelischen Vorgängen bewirkt, dem hellen Bewußtsein oft verborgen sind und doch in das bewußte Erleben und Handeln hineinwirken. Wenn Hegel von einem „Vernehmen unserer selbst“ in der Musik redet, so trifft das auf diese endothymen Regungen zu. Ein ungegenständliches Gefühl ist z.B. die Sehnsucht, die sich nicht auf bestimmte Dinge, Personen, Zustände oder Ereignisse richtet, also nicht ein Sehnen nach etwas Bestimmtem ist, sondern für das sich kein ihm adäquater Gegenstand benennen läßt. Wie man etwas suchen kann, das z.B. als Instrument für einen gewissen Zweck brauchbar ist, ohne zu wissen, wie es im einzelnen beschaffen sein soll, so kann man sich auch nach etwas sehnen, ohne sagen zu können, was genau es ist. Wie wir sahen, hat man oft eine — wenn nicht gar *die* — spezifische Leistung der

⁴¹ Legitim ist hingegen die Beschreibung eines Gefühls durch ein Beispiel eines möglichen Gegenstandes. Die Überschrift des ersten Satzes von Beethovens *Pastoralsymphonie*: „Erwachen freudiger Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ wäre als Beschreibung des musikalischen Gehalts sicher zu spezifisch, „Erwachen freudiger Empfindungen“ wäre treffender, aber etwas zu unspezifisch. Man könnte sich hier so behelfen, daß man von einem „Erwachen freudiger Empfindungen wie etwa bei der Ankunft auf dem Lande“ redet.

reinen Musik im Ausdruck solcher gegenstandsloser Empfindungen gesehen.⁴²

Nun ist es oft schwierig, zwischen einer Musik zu unterscheiden, die ein Gefühl ausdrückt, und einer, die lediglich die ihm entsprechende expressive Qualität hat. Nicht jedes Thema mit melancholischem Charakter ist auch Ausdruck melancholischer Empfindungen. Oft wechseln die expressiven Qualitäten in einem Stück so schnell, daß sie als Ausdruck i.e.S. des Empfindens nicht nachvollziehbar sind und auch jeder „Logik des Fühlens“ entbehren.⁴³ Bedingung für den Ausdruck i.e.S. von Gefühlen scheint zu sein, daß sich das Stück oder die Passage in einer spezifischen Weise hören läßt. Um sie zu bestimmen wollen wir zwei Typen des Hörens von Musik unterscheiden, die wir als *gegenständliches* und *ungegenständliches Hören* bezeichnen.⁴⁴ Von einem „gegenständlichen Hören“ sprechen wir, wenn das

⁴² Schon Augustinus sagt: „Wenn kein Wort mehr die Empfindungen und Erleuchtungen des Innern stammelnd wiedergeben kann, so bewegt sich hoch und leicht und klar der Ton aus der gehobenen Seele“. Und F.Liszt schreibt: „Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mitteln besitzt und der Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mitteilen zu können, ... Die volle Intensität der [Affekte] unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd, weil sie gezwungen sind, es durch Bilder oder Vergleiche zu tun. Die Musik dagegen gibt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls; sie ist verkörperte faßbare Wesenheit des Geistes“. („Berlioz und seine Haroldsymphonie“ (1855), in (1880), Bd.4, S.29f.).

⁴³ Wir werden allerdings in 6.3 ein Beispiel diskutieren, in dem gerade durch den abrupten Wechsel der Ausdruckswerte die instabile Stimmungslage eines Melancholikers charakterisiert wird. Dabei wird sich dann aber auch die Frage stellen, ob es sich mehr um Ausdruck i.e.S. oder um Darstellung handelt.

⁴⁴ E.A.Lippman hat in (1977), Kap.2 (S.46ff) und 4 (S.129ff) in ähnlicher Weise ein *externes* von einem *internen Hören* unterschieden. Eine Übernahme seiner Terminologie würde jedoch zu Mißverständnissen Anlaß geben, da er das interne Hören ebenfalls als gegenständlich in unserem Sinne charakterisiert. Augustinus spricht von einem *foris audire* und einem *intus audire*, meint damit aber den Unterschied zwischen sinnlichem und geistigem Hören. Geistiges Hören richtete sich für ihn auf den Sinn des Textes bei vokaler Musik. H.Besseler hat in (1959) verschiedene Typen des Hörens von Musik unterschieden.

Gehörte als Gegenstand, Ereignis oder Vorgang der Außenwelt, als externes Phänomen erfahren wird, wenn sich also das Hören als äußere Erfahrung darstellt. Das ist insbesondere immer dann der Fall, wenn wir Dinge akustisch wahrnehmen, also von einem Hören von Objekten sprechen. Wir hören z.B. einen Hahn, eine Trommel, einen Wasserfall, einen Menschen. In diesem Sinn ist der Gehörsinn ein Fernsinn, mit dem wir räumlich lokalisierte Objekte wahrnehmen. Von einem „gegenständlichen Hören“ sprechen wir aber auch, wenn wir nicht Dinge durch die Laute hören, die sie produzieren, sondern entweder nur die Lauterscheinungen wahrnehmen oder nur auf sie achten, wenn wir also z.B. ein Rauschen vernehmen, ohne zu wissen, wodurch es verursacht wird. Lauterscheinungen als solche sind nicht lokalisiert, man kann nur in etwa ihre Quelle lokalisieren. Als Lauterscheinungen nehmen wir auch meist musikalische Töne und Klänge wahr; wir hören in der Regel nicht auf die Instrumente, sondern nur auf ihre Stimmen. Laute werden nun aber nicht nur als externe Phänomene vernommen. Das Gehör ist nicht nur ein äußerer Sinn, sondern hat auch den Charakter eines inneren Sinnes. In der Musikästhetik der 2.Hälfte des 18.Jahrhunderts war eine Resonanztheorie des Hörens weit verbreitet, nicht als physiologische, sondern als psychologische Theorie, nach der Töne, Klänge, Ton- und Klangfolgen etwas in uns zum Mitschwingen bringen. Wir erfahren danach Musik primär nicht als einen äußeren Vorgang, sondern als innere, seelische Bewegung. Herder spricht von einem „sympathetischen Hören“ und sagt: „Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsere eigene, innigste Natur ist“, und D.Schubart bezeichnete das Herz als „Resonanzboden“.⁴⁵ Ein solches ungegenständliches Hören hat auch

den, ihren Wandel in der Geschichte untersucht und sie Typen der Musik zugeordnet. Er unterscheidet dort drei Typen des Hörens: das *Vernehmen* (als Form des Hörens von Vokalmusik, das primär auf den Sinn des Textes achtet), das *aktiv-synthetische Hören* (als Verfolgen der thematischen Entwicklungen) und das *passive Hören* (das sich vor allem vom Stimmungsgehalt der Musik bewegen läßt). Diese drei Typen werden aber nicht hinreichend bestimmt und sind nicht alle Formen des Musikhörens – der erste ist eher ein Typ des Über-die-Musik-hinweg-Hörens. Alle Erfahrung enthält aktive Elemente, und Wackenroder, den Bessler als Zeugen des passiven Musikhörens anführt, ging es um „aufmerksamste Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung“.

⁴⁵ Vgl. dazu Eggebrecht (1955), S.339f.

H.Riemann vor Augen, wenn er sagt: „Erzeugt, wie wir bereits betonten, der einzelne gleich stark und gleich hoch fort klingende Ton einen sich gleichbleibenden seelischen Zustand, eine „Stimmung“, so geht diese aus der Ruhe in die Bewegung über, wird fluktuierend, sobald die Tonhöhe oder Tonstärke sich ändert. Beide Wirkungen äußern sich zunächst keineswegs als objektiv wahrnehmbare, sondern vielmehr als subjektiv erlebte, was sehr zu beachten ist. Das Sehende, weit die Flügel ausspannende des Hornklangs tritt nicht vor unser Ohr als etwas außer uns Seiendes, dem wir beobachtend gegenüberstünden, sondern es wird direkt unser eigenes Empfinden, wir sehnen uns, wir breiten die Arme aus; und so sehen und hören wir nicht ein Etwas herauf- und heruntergehen, stürmen und zurücksinken, sondern wir selbst sind es, in denen die gehörte Melodie lebt, wir werden emporgezogen, zurückgestoßen, wir streben und verzichten, wir hoffen und verzagen. Das sind nicht etwa nur Ideenverbindungen, welche die Musik anregt, es sind keine Reflexionen noch auch Assoziationen, es ist das vielmehr das Grundwesen der Musik selbst“.⁴⁶ Th.Lipps hat das Phänomen des ungegenständlichen Hörens mit seiner Theorie der Einfühlung verknüpft. Er schreibt: „Zu allem dem nun fügt sich die zugehörige psychische Resonanz. Es finden sich ja alle die bezeichneten Momente oder Weisen des Erlebens auch in unserem sonstigen Leben. Wir kennen etwa die Lösung der Dissonanz in vielfachster Gestalt. Wir erleben dergleichen, wenn die Sonne durch Wolken bricht, wenn Streit sich schlichtet, wenn wir aus materieller Not befreit werden, wenn Zweifel sich heben, wenn ein innerer Konflikt sich löst. Und ebenso sind uns die anderen Weisen des inneren Geschehens, die in der Tonbewegung liegen können, in allen Sphären unseres Erlebens bekannt. Es liegen in uns demgemäß, der Möglichkeit nach, unendlich viele Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken, in deren eigener Natur es liegt, in gleichartiger Weise in uns abzulaufen, und uns zu erregen, wie es die Töne und wie es das Ganze der Bewegung in den Tönen tut. Es liegen in uns, so können wir sagen, der Möglichkeit nach jederzeit viele den gehörten Tönen verwandte „Töne“, die in uns anzuklingen bereit sind. Und weil sie dazu bereit sind, so werden sie anklingen, lauter oder leiser, reicher oder minder reich, je nach der erregenden

⁴⁶ H.Riemann (1887), §13 (S.17).

Kraft, welche die gehörten Töne und in ihnen liegenden Arten der seelischen Bewegung haben. Nichts von alledem braucht uns im einzelnen zum Bewußtsein zu kommen. Indem es nebeneinander anklingt, verdichtet es sich zu einer gemeinsamen Stimmung, die unserem Bewußtsein sich ankündigt in einem Stimmungsgefühl oder dem Gefühl einer bestimmten Art der gesamten inneren Lebensbetätigung. Auch diese Stimmung ist an die Töne gebunden. Sie ist die Ausstrahlung der Bewegung, die in den Tönen liegt und um jener Verwandtschaft willen zu ihnen gehört. Indem ich die Töne höre, und in dem Maße als ich in ihnen bin und ihn ihnen aufgehe, vermag ich die Stimmung, und mich in ihr, und damit in den Tönen, zu erleben. Ich finde so in den Tönen Leidenschaft und Stille, Sehnsucht und Friede. Jubel und Klage, ernstes Wollen und fröhliches Spiel, Kampf und Versöhnung“.⁴⁷

Wir wollen hier das ungegenständliche Hören aber nicht durch eine Einfühlung charakterisieren, sondern im Sinne Riemanns dadurch, daß man die Klänge und Klangfolgen nicht als äußere Erscheinungen und Vorgänge auffaßt, sondern als Äußerungsformen, die man selbst (mit-)vollzieht. Ein exemplarischer Fall ungegenständlichen Hörens ist die Weise, wie wir uns selbst sprechen hören. Was wir da vernehmen, ist nichts Gegenständliches, sondern der Ausdruck unserer Gedanken oder Empfindungen; wir erleben den Vorgang gewissermaßen aus seiner Innenperspektive. Sprechen wir ein Gedicht, so ist zwar seine Gestalt vorgegeben, der Vortrag also keine spontane Äußerung, wir machen uns diese Form des Ausdrucks aber zu eigen. Ähnlich hören wir unser eigenes Singen, sei es eine von uns selbst improvisierte Melodie oder ein bekanntes Lied. Von einem Mitvollzug eines Liedes kann man sprechen, wenn man es zusammen mit anderen singt, aber auch dann, wenn nur andere singen: Ist uns das Lied vertraut, so können wir es still mitsingen und es so als Ausdruck eigener Gefühle oder Gedanken erleben. Ungegenständliches Hören ist nicht auf Vokalmusik beschränkt, auch instrumentale Musik kann so gehört werden. Das ist besonders deutlich bei Tänzen. Ein Tanz ist ja eine Form nicht nur körperlicher Bewegung, sondern körperlichen Ausdrucks und die Musik, die ihn begleitet, bestimmt nicht nur die rhythmische Bewegung, sondern gibt auch der Empfin-

⁴⁷ Th.Lipps (1903), Bd.I, S.480f.

dung Ausdruck, aus der sie hervorgeht. Im Mitvollzug des Tanzes wird die Musik ungegenständlich gehört, und auch beim bloßen Zuhören kann sie mitvollzogen werden — sie geht auch dabei in die Beine. Wie sich schon nicht alle Vokalmusik ungegenständlich hören, d.h. mitvollziehen läßt — das gelingt offenbar bei homophoner leichter als bei polyphoner —, so erst recht nicht alle Instrumentalmusik. Wichtig für die Möglichkeit ungegenständlichen Hörens ist hier vor allem die *Kantabilität* (die Sangbarkeit durch leicht faßliche Rhythmen und Melodien, kleine Intervalle, mäßig langsame Bewegung, liedhafte Periodik), die denn auch seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Verbindung mit der Gefühlsausdruckstheorie zur Grundforderung der Musik wurde. Die Möglichkeit, ein Stück ungegenständlich zu hören, ist also ein Kriterium dafür, daß es i.e.S. Empfindungen oder Gedanken ausdrückt: Was als ein solcher Ausdruck eines Gefühls verstanden wird, muß ja auch als Form begriffen werden, in der man selbst dieses Gefühl zum Ausdruck bringen könnte.⁴⁸

Ebenso wie Gefühle kann reine Musik auch Haltungen, wie z.B. Entschlossenheit ausdrücken. Haltungen beziehen sich nicht immer auf bestimmte Gegenstände, Entschlossenheit gilt nicht immer einer Handlung, einem bestimmten Ziel, sondern sie kann eine allgemeine Lebenshaltung sein. Eine solche ungegenständliche Entschlossenheit (mit freudig-zuversichtlicher Tönung) kommt z.B. im 2. Thema des 1. Satzes des 5. Klavierkonzerts in Es-dur, op. 73 von Beethoven zum Ausdruck. Instrumentalmusik kann ferner zwar kaum bestimmte Gedanken ausdrücken, wohl aber eine Art von Gedankenbewegung. Davon war schon die Rede. Bedeutsamer ist, daß die Sonatensatzform selbst dialektisch angelegt ist: In der Exposition werden zwei kontrastierende Themen (als „musikalische Gedanken“) einander gegen-

⁴⁸ Ein Indiz für das ungegenständliche, mitvollziehende Hören kann man auch darin sehen, daß Musik nicht nur „in das Innerste der Seele dringt“, sondern den ganzen Menschen erfaßt. Ausgeprägte Rhythmen (z.B. von Tänzen und Märschen) lösen motorische Impulse aus, Spiel und Gesang stellen sich als eine — wenn auch gelegentlich übertriebene — gesamtkörperliche Aktivität dar. Psychologen haben die Wirkung von Musik auf Atemfrequenz, Puls, Hautwiderstand und Gehirnströme nachgewiesen. All das sind Phänomene, die sich wohl vor allem mit ungegenständlichem Hören verbinden.

übergestellt, in der Durchführung werden sie variiert, erprobt und verbunden. Es besteht also eine gewisse formale Analogie zum Gang einer Überlegung, und wenn die „musikalischen Gedanken“ so ausdrucksvoll sind wie z.B. im 1.Satz der Klaviersonate C-dur von Beethoven, ergibt sich ein Ausdruck einer gedanklichen Bewegung – in einem sehr weiten Sinn freilich, denn die „Gedanken“ sind mehr ihrer emotionalen und voluntativen Tönung als ihrem gegenständlichen Inhalt nach bestimmt. Endlich ist die Thematik der reinen Musik nicht auf den seelischen Bereich beschränkt. Als *Mimēsis* der *musica mundana* stellt die Instrumentalmusik nicht bestimmte Gegenstände dar, sondern läßt Kräfte, Harmonien und Bewegungen in ihren Klängen vernehmbar werden. Auch hier wird also eine Art Innenwelt i.e.S. ausgedrückt, nicht eine menschliche, sondern die innere Natur der Dinge. Dieses Innere der Welt wurde als mit dem Inneren des Menschen, der Seele verwandt verstanden – Ausdruck dafür ist die Rede von einer Weltseele bei Platon, der damit alte mythische und naturphilosophische Gedanken aufnahm, und den Neuplatonikern, sowie die Idee eines die Welt erfüllenden Pneumas bei Heraklit und den Stoikern. Besonders deutlich wird das auch bei Schopenhauer, bei dem die Weltseele als Wille erscheint. Kraft dieser Affinität kann das Innere der Welt im Inneren des Menschen vernehmbar werden.⁴⁹ Wie ein musikalischer Ausdruck kosmischer Harmonien aussehen kann, haben wir am Beispiel von Palestrina gesehen. In ganz anderer Weise erscheint das Kosmische z.B. in A.Bruckners 7.Sinfonie in E-dur, im 1.Satz. Hier hat man den Eindruck kosmischer Klänge und Bewegungen; man hört diese Musik gegenständlich als Tongemälde gegenständlich unbestimmter Erscheinungen wie Nebel, Wolken und Licht, wobei aber nicht ein optischer Eindruck dargestellt wird, sondern gewissermaßen Vorgänge, Kräfte und Harmonien hinter den konkreten Erscheinungen.

Auch reine Musik kann – in gewissen Grenzen – etwas darstellen. Davon haben wir schon im Zusammenhang mit der Programmmusik gesprochen, die Grenzen zwischen ihr und reiner Musik sind aber fließend und wie ein Titel den gegenständlichen Bezug konkretisiert, kann das z.B. auch die Gattung tun. Mozarts *Kleine Nachtmusik*

⁴⁹ Dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen Subjekt und Welt wird auch in den romantischen Aussagen zur Musik deutlich, nach denen sie zugleich Ausdruck tiefer seelischer Regungen wie des Inneren der Natur ist.

(KV 525) ist zunächst eine Serenade, in der — besonders im 2.Satz — der Werbende seine Gefühle für die Angebetete zum Ausdruck bringt. Nach der Deutung von H.Goldschmidt ist das Stück aber zugleich die Darstellung einer Serenade.⁵⁰ Der 1.Satz (Allegro) hat trotz seiner Sonatenform den Charakter eines Marsches, der besonders in der Coda deutlich wird: Es ist der Aufmarsch des Liebhabers mit seinen Musikanten. Die sogenannte „Rakete“ am Beginn ist ein Signalmotiv zum Beginn des Ständchens, das dann im Seitenthema einsetzt. Der 2.Satz (Andante) hat den Charakter eines lyrischen Tanzsatzes, einer Gavotte; Mozart bezeichnet sie als „Romanze“ und sie stellt Werbung, Dialog und Vereinigung der Liebenden dar. Der 3.Satz (Andante) ist ein Menuett, der den Tanz des Paares schildert. Das Finale (Allegro), ein Rondo, bringt den Abschied (vgl. die zweistimmige Imitation) und den Abzug der Musikanten (vgl. den Signalcharakter des auf- und absteigenden melodischen Dreiklangs). Im Stück verbindet sich also nach Goldschmidt Darstellung und Ausdruck i.e.S.: Es ist zugleich dargebrachtes Ständchen wie Darstellung des Vorgangs. Der Titel „Eine Kleine Nachtmusik“ bezeichnet das Genre wie das Programm der Darstellung. Als Programm ist er aber entbehrlich, denn das ist mit der Gattung identisch.

Die wortsprachliche Umschreibung des zunächst intuitiv erfaßten Gehalts ist gerade in der reinen Musik besonders schwierig. Das ist noch kein Indiz für die Vagheit oder gar das Fehlen eines Gehalts. F.Mendelsohn-Bartoldy schrieb: „Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszuspre-

⁵⁰ Vgl. dazu H.Goldschmidt (1961), S.15–20. Seine Interpretation ist freilich umstritten.

chen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes...“.⁵¹ Und Eduard von Hartmann sagt: „Versteht man unter „Bestimmtheit“ bloß begriffliche Bestimmtheit, so ist der musikalische Gehalt allerdings völlig unbestimmt; aber die begriffliche Bestimmtheit ist gerade diejenige Art der Bestimmtheit, die außerhalb des Gebietes der Ästhetik fällt und niemals einen Maßstab für die konkrete Bestimmtheit des Schönen abgeben kann. Die geistige Bestimmtheit der Poesie erscheint uns nur darum als die „Bestimmtheit“ im höchsten Sinne, weil ihre sprachliche Fixierung die Übersetzung derselben in begriffliche Bestimmtheit, d.h. die gedankliche Umschreibung des poetischen Inhalts leichter macht als bei irgendeiner anderen Kunst; aber das so Umschriebene ist doch nicht der ideale Gehalt des Kunstwerks selbst, sondern nur sein außerästhetisches Gegenstück. In der Mimik, der die Worte fehlen, läßt sich der ideale Gehalt des Schönen schon schwerer umschreiben als in der Poesie, in der Musik noch schwerer; aber das tut der Bestimmtheit des in beiden dargestellten idealen Gehalts nicht den mindesten Eintrag, da ja selbst in der Poesie der ideale Gehalt als Gehalt des Schönen zerstört und durch etwas anderes ersetzt wird, sobald man versucht, ihn mit anderen Worten zu umschreiben als mit den Worten des Dichters“.⁵²

Die These von der Unbestimmtheit solcher Gehalte setzt als Maßstab also oft die sprachlich-begriffliche Bestimmbarkeit voraus. Die Sprache ist aber nur *ein* Mittel zur Bestimmung von Gehalten, wenn auch das Mittel, auf das die Kunstkritik verwiesen ist. Musik ist ein anderes, selbständiges Ausdrucksmittel. In 1.2 haben wir gesehen, daß auch die Wortsprache nicht nur zur Mitteilung oder Beschreibung von etwas dient, das bereits unabhängig von ihr gegeben ist, sondern ein Medium, in dem wir Gegenstände oder Gefühle erst erfassen. Wir denken in der Sprache, so daß W.von Humboldt sagen konnte, in der Sprache sei eine Gedankenwelt an Töne geheftet. Ähnliches gilt auch für die Musik: Auch sie ist ein Medium, in dem wir Gegenständliches, Gedankliches und Empfindungen erfassen und bestimmen. Der Wert dieser „Sprache“ als Ausdruck entscheidet sich nicht an der Übersetzbarkeit in eine andere, z.B. die Wortsprache,

⁵¹ F.Mendelsohn, Brief an Marc André Souchay, Berlin 15.10.1842, in F.Mendelsohn Bartholdy: Briefe aus den Jahren 1830–1847, hg. P. und C.Mendelsohn Bartholdy, Leipzig ⁵1882, S.221.

⁵² E.v.Hartmann (1887), S.637f.

sondern an der Prägnanz des Ausdrucks, den sie ermöglicht. Man hat nun oft aus der Tatsache, daß der Gehalt eng an die Form gebunden ist, darauf geschlossen, daß musikalische Gehalte sich wortsprachlich überhaupt nicht beschreiben lassen. Die Einheit von Form und Gehalt besagt aber nur, daß sich ein musikalischer Ausdruck nicht in einen wortsprachlichen übersetzen läßt, daß er sich sprachlich nicht adäquat vermitteln läßt, nicht jedoch, daß man ihn sprachlich nicht umschreiben kann. Mit dem Rückzug auf den Unsagbarkeitstopos wird, wie schon mehrfach betont wurde, die Behauptung leer, Musik habe einen Gehalt. Schwierig wird die Umschreibung des Gehalts insbesondere, wo es sich um ungegenständliche Empfindungen handelt. Das liegt vor allem daran, daß unsere Sprache weithin eine Sprache über Gegenstände ist und auch Gefühle oft durch Gegenstände charakterisiert, auf die sie sich beziehen, sowie an der Armut des Vokabulars für Tönungen von Empfindungen. Die Probleme der sprachlichen Umschreibung von Gehalten liegen aber in der reinen Musik doch wohl nicht grundsätzlich anders als in der Vokalmusik, bei deren Interpretation es ja vor allem auch um die Frage geht, wie die Musik den Gehalt des Textes erweitert oder modifiziert.

Zum Abschluß wollen wir nun noch einmal auf die Argumente von E.Hanslick gegen die Ausdruckstheorien der Musik zurückblicken, die in 6.1 referiert wurden.

1. Seine These, wenn Musik überhaupt etwas ausdrücke, so müsse reine Musik etwas ausdrücken, ist nicht haltbar. Auch wenn Musik für sich allein nichts auszudrücken vermöchte, könnte sie diese Fähigkeit doch z.B. in Verbindung mit dem Wort gewinnen. Aus der Tatsache, daß ein Zahnrad einer Uhr allein nicht die Zeit anzeigt, folgt ja auch nicht, daß es im Gesamtmechanismus der Uhr nichts zu deren Funktion beiträgt. Der Gehalt des letzten Liedes („Gute Ruh’, gute Ruh’ ..“) im Zyklus der *Schönen Müllerin* von F.Schubert wird z.B. ganz entscheidend durch die Musik getragen, obwohl sie ohne den Text keinen spezifischen Gehalt hätte. Schubert hat aus dem recht dürftigen Gedicht Wilhelm Müllers ein tief bewegendes Lied geschaffen. Es ist ein Wiegenlied des Baches (der ihn auf seiner ganzen Wanderung begleitete) für den Müllergesellen, der auf seinem kühlen, dämmrigen Grund die Erlösung vom Schmerz über die Untreue der Geliebten gesucht hat. Das Wogen, Wiegen und Fluten

des Baches, das die Begleitfigur vermittelt, ist der Grundrhythmus, der Melodie und Stimmungsgehalt trägt. Es handelt sich dabei zunächst um Tonmalerei, die den Text mit konkreter Anschaulichkeit erfüllt. Das Strömende charakterisiert aber nicht nur den Bach, sondern auch das Gefühl, den hoffnungslosen Schmerz, der das ganze Bewußtsein überflutet. Jenseits all dessen, was der Text sagt und sagen könnte, ist hier das Leid eines an seiner Erfüllung in der Liebe verzweifelten Lebens ausgedrückt. — Wie wir sahen, kann man reine Musik auch nicht einfach als die höchste Form der Musik ansehen, an der allein sich die Haltbarkeit der Ausdruckstheorie entscheiden würde.

2. Auch reine Musik kann — freilich nur in engen Grenzen — etwas darstellen. Auch wenn sie nichts darstellt, folgt daraus aber nicht, daß sie i.e.S. nichts auszudrücken vermöchte — ebensowenig wie im Fall der Architektur. Wir haben vielmehr gesehen, daß sie ungegenständliche Empfindungen ausdrücken kann. Hanslicks These, solche Empfindungen gebe es nicht, ist unhaltbar. Aus der gegenständlichen Unbestimmtheit eines Gefühls folgt nicht, daß es überhaupt unbestimmt ist.

3. Das Phänomen der Parodie spricht nicht gegen einen gemeinsamen Gehalt derselben Musik in verschiedenen Textfassungen. Wie wir sahen, unterlag das Parodieverfahren inhaltlichen Restriktionen, und in dem von uns diskutierten Beispiel liegt durchaus eine Sinnverwandtschaft der Texte vor.

4. Der schwerwiegendste Einwand von Hanslick liegt in seiner Behauptung, die vorgeschlagenen Deutungen von Werken reiner Musik seien entweder vage und nichtssagend oder aber überzogen und willkürlich; das zeige sich an der Tatsache, daß Interpretationen desselben Werkes ihm oft völlig heterogene Bedeutungen zuschrieben. Man könnte darauf erwidern, selbst wenn alle vorliegenden Interpretationen eines Werkes unbrauchbar seien, folge daraus noch nicht, daß es keinen bestimmten Gehalt hat. Die Existenz inhaltlich ganz unterschiedlicher Interpretationen von Goethes Gedicht *Der Bräutigam* impliziert ja auch nicht, daß es keinen bestimmten Sinn hat. Wirksamer ist jedoch der Hinweis auf gut gesicherte und detaillierte Interpretationen von Werken der Vokalmusik wie solchen reiner Musik. Solche Interpretationen sind zwar gerade im letzteren Fall nicht eben zahlreich, aber es gibt sie immerhin. Hanslicks generelle

These, Musik drücke nichts aus, ist also nicht nur schlecht begründet, sondern unhaltbar.

6.3 Zur musikalischen Hermeneutik

Im letzten Abschnitt haben wir gezeigt, daß auch die Musik über viele Möglichkeiten des Ausdrucks verfügt, insbesondere jene eines Ausdrucks i.e.S. Die generelle These III aus 3.2, jedes Kunstwerk von Rang sei ein gelungener Ausdruck eines bedeutsamen Gehalts, ist damit aber noch nicht begründet und sie begegnet in der Musik besonderen Schwierigkeiten. Wie in den anderen Künsten kann man sie nur dadurch plausibel machen, daß man für eine hinreichend große Zahl hinreichend verschiedener Werke einen bedeutsamen Gehalt aufweist. Sie bleibt also in jedem Fall eine mehr oder minder gut bestätigte Hypothese. Wir können hier, wie in den Kapiteln 4 und 5, zudem nur ganz wenige Beispiele diskutieren. Es wird sich freilich auch zeigen, daß es eine beträchtliche Anzahl musikalischer Werke gibt, die allgemein als hervorragend angesehen werden, denen man aber kaum einen spezifischen Gehalt zuschreiben kann.

Die Problematik des Gehalts, speziell von Werken reiner Musik, spiegelt sich im Streit um Sinn und Methoden einer musikalischen Hermeneutik. Die Interpretation von Musikwerken ist ein Teil der *Musikkritik*. Darunter versteht man gewöhnlich die Rezension von Aufführungen von Musikwerken in den Medien, also etwas, das außerhalb der Musikwissenschaft steht. Wir wollen das Wort hier hingegen im Sinn der Bestimmungen in 3.5 gebrauchen, so daß Musikkritik die Formanalyse, Interpretation und Bewertung einzelner Werke umfaßt. Sie gehört dann eindeutig zur Musikwissenschaft. Praktisch findet sie vor allem in der Musikgeschichte statt, während die Reflexion über die Ziele, Methoden und Grundlagen zur systematischen Musikwissenschaft zu zählen ist, die diesbezüglich aber noch keine klaren und allgemein akzeptierten Konzeptionen entwickelt hat — schon deshalb weil die Auffassungen, was Musik ist, zu heterogen und oft zu wenig klar sind.

Der noch am wenigsten umstrittene Teil der Kritik ist die *formale Analyse*. Schon über ihr Ziel und ihren Horizont besteht freilich keine Einigkeit. Im engsten und verbreitetsten Verständnis geht es in ihr um die Untersuchung des formalen Aufbaus eines Werkes,

seiner Gliederung in Sätze und deren Gestalt. Liegt z.B. eine Sonatensatzform vor und wie ist deren Schema hier ausgefüllt, was ist Haupt- und was Seitenthema, wie werden sie in der Durchführung variiert und verbunden, wie schreiten die Harmonien fort, wie und wo werden Dissonanz aufgelöst, wie variiert der Rhythmus, in welchem Verhältnis stehen die verschiedenen Stimmen, welche Funktion haben die Teile im Ganzen usw.? All das wird im mehr oder minder exakten Vokabular von Formen-, Harmonie- und Rhythmuslehre beschrieben. Die Untersuchung dieser Dinge kann man als *technische Analyse* bezeichnen. Im Sinn unserer Bestimmung der Formanalyse gehört zu ihr aber auch die Untersuchung der expressiven Eigenschaften von Motiven, Themen, Harmoniefortschreitungen, Rhythmen etc., die man *ästhetische Analyse* nennen könnte. Diese Erweiterung des Horizonts der musikalischen Analyse wird wegen des weit weniger exakten Vokabulars, das sie verwenden muß, zwar oft mit Skepsis betrachtet, ist aber unverzichtbar. Schon Konsonanz und Dissonanz lassen sich nicht einfach durch Zahlenverhältnisse erfassen, sondern sie hängen vom Kontext ab und bestimmen sich aus dem Gesamteindruck. Man kann ferner Kontrast oder Verwandtschaft zweier Themen nur durch ihren Ausdruckswert bestimmen, wie denn ein spezifischer Ausdruckswert schon für die Prägnanz entscheidend ist, die eine rhythmische Tonfolge als Thema auszeichnet. Wann ist eine Melodie eine Variation einer anderen, wann kann man sinnvollerweise sagen, eine Tonfolge sei aus einer anderen abgeleitet? Aus jeder Tonfolge läßt sich trivialerweise durch hinreichend starke Veränderung von Tönen, durch Einschieben oder Weglassen anderer und Umkehrungen jede andere Tonfolge erzeugen, eine Verwandtschaft ergibt sich aber erst bei einer Ähnlichkeit des expressiven Charakters.¹ So spricht auch H.Riemann von einer „technisch-ästhetischen Analyse“. Generell finden sich in Analysen häufig Ausdrücke wie „ruhige“ oder „tastende Bewegung“, „tiefe Empfindung“, „klagende

¹ Ein Beispiel für die Verkennung dieser Trivialität ist J.N.Davids Schrift (1953) über Mozarts *Jupiter-Symphonie*, in der alle Themen aus einem cantus firmus „abgeleitet“ werden, der am klarsten in der Schlußfuge erklingt. Sein Fazit ist, daß in dieser Symphonie „die Musik sich mit sich selbst unterhält“ (S.26). David hat, wie er selbst sagt (S.34), hier „das Gras wachsen hören“.

Melodie“, „schmerzliche Dissonanz“ etc.² Mit dieser Erweiterung stellt sich aber schon in der Analyse das Problem, daß Aussagen über expressive Qualitäten musikalischer Figuren in der Regel nur den intuitiven Eindruck wiedergeben, weil man kaum generellere Zusammenhänge zwischen technischen Details und ihrem Ausdruckswert kennt, auf die sich Begründungen dieser Aussagen stützen könnten. Davon war schon die Rede und dabei wurde betont, daß darin noch kein grundsätzlicher Einwand gegen solche Aussagen liegt. Es ist aber auch festzuhalten, daß Analysen dann nicht grundsätzlich exakter sind als Interpretationen — das gilt nur für ihren technischen Teil. Einige Autoren ziehen den Horizont musikalischer Analyse noch weiter. So rechnen z.B. W.Apel, H.Goldschmidt und H.H.Eggebrecht auch Fragen der Interpretation dazu. Wir wollen hier jedoch wieder zwischen Formanalyse und Interpretation unterscheiden, wengleich sie — wie schon früher betont wurde — nicht unabhängig voneinander sind. Im Rahmen der Kritik ist Formanalyse Mittel zum Zweck. Sie soll, wie Eggebrecht in (1972) betont, zunächst einmal einem Hören dienen, das Struktur und expressive Details des Werkes genauer erfaßt, und damit auch der Reproduktion des Werkes. Darüber hinaus steht sie im Dienst der Interpretation. Sie hat bei Werken, die etwas ausdrücken, diejenigen formalen Züge des Werkes aufzuweisen, die den Sinn vermitteln, und zu klären, welche Funktion die technischen und expressiven Details für das Ganze haben. Dazu muß man aber den Sinn des Ganzen erfassen. Analyse ist also einerseits Grundlage der Interpretation — sie liefert die Daten, auf die sich diese stützt³ —, andererseits bestimmt die Interpretationshypothese die Aspekte, unter denen die Komposition formanalytisch zu befra-

² Typisch ist der Aufsatz von E.Ratz (1970). Da werden Form und Inhalt identifiziert, und statt Interpretationen nur technische Analysen geliefert, in denen dann aber unvermittelt Ausdrücke wie „Katastrophe“, „Traumgesang“, „Ausweglosigkeit“, „leidenschaftliche Bewegung“, „Atmosphäre der Ruhe“ etc. vorkommen, ja sogar Aussagen wie: „Hier durchmißt Beethoven alle Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens, ähnlich wie Goethe in seinem ‚Faust‘“, ohne daß irgendein Zusammenhang mit den besprochenen technischen Details ersichtlich wäre.

³ In diesem Zusammenhang wird oft R.Schumanns Aussage gegenüber einem jungen Musiker zitiert: „Nur wenn die Form ganz klar für dich ist, wirst du auch den Gehalt verstehen“.

gen ist. Im Prinzip lassen sich ja an einem Werk unendlich viele formale Eigenschaften und Details aufweisen und die einschlägige Literatur zeigt, daß sich Analysen, die als Selbstzweck betrieben werden, in immer spezielleren und irrelevanten Einzelheiten verlieren.

Eine *Interpretation* weist den Inhalt oder Gehalt eines Werkes, seine Bedeutung auf.⁴ Sie kann natürlich nur gelingen, wenn das Werk tatsächlich eine Bedeutung hat. Bei einer formalistischen Auffassung von Musik entfällt also die Möglichkeit von Interpretationen. Interpretieren heißt, eine Interpretationshypothese aufstellen, die Inhalt oder Gehalt des jeweiligen Werkes umschreibt, und diese Hypothese begründen, indem man hinreichend detailliert nachweist, daß die formalen Elemente im Dienst des Ausdrucks dieses Inhalts oder Gehalts stehen, daß sich der Aufbau des Werks (im wesentlichen) aus dem Ziel dieses Ausdrucks verstehen läßt. Es gibt nun keine *ars inveniendi* für Interpretationshypothesen; sie sind oft kreative Einfälle. Bei gebundener Musik ergeben sie sich freilich meist — wenn auch nur in Umrissen — aus dem Kontext: Aus dem Text bei Vokalmusik, aus dem Programm bei Programmmusik, aus dem Zweck bei funktionaler Musik. Schwieriger ist das Auffinden einer Interpretationshypothese bei reiner Musik, sofern nicht etwa Aussagen des Komponisten über seine Ausdrucksintentionen vorliegen. Für den wissenschaftlichen Charakter des Interpretierens ist es aber erforderlich, daß es eine *ars arguendi* gibt, solide Methoden der Begründung von Deutungen. Dafür benötigt man Prinzipien, die formalen Elementen inhaltliche Bedeutungen zuordnen. Generelle Ansätze dazu bilden insbesondere die musikalische Rhetorik und die Affektenlehre. Wir wollen darauf jedoch erst im Zusammenhang mit der reinen Musik eingehen und zunächst etwas zur Interpretation gebundener Musik sagen.

⁴ Unter „Interpretation“ eines Werkes versteht man erstens seine *praktische* Interpretation, d.h. seine Aufführung durch Dirigenten, Solisten und Orchester, und zweitens seine *theoretische* Interpretation, d.h. seine Deutung durch das Wort. Im Rahmen der Musikkritik geht es um die letztere. Die theoretische Interpretation kann auch für die praktische wichtig werden, wenn auch zumeist ein intuitives Erfassen der expressiven Charaktere genügt. Umgekehrt ist eine gute praktische Interpretation für eine angemessene theoretische Interpretation sehr hilfreich, da dieser immer eine Vorstellung zugrunde liegen muß, wie das Werk zu spielen ist.

Deren Ausdrucksfunktion ist weniger problematisch und ihre Interpretation bereitet wie gesagt meist weniger Schwierigkeiten.

Vokalmusik ist immer Ausdruck, sofern das für den Text gilt. Das können wir aber voraussetzen, wenn auch das, was der Text für sich ausdrückt, nicht immer bedeutsam ist. Eine Interpretation wird zunächst den Inhalt und Gehalt des Textes angeben und dann fragen, was die Musik dazu beiträgt und wie sie das tut. Dabei geht es um das Verhältnis von Text und Musik, um die Frage, ob die Vertonung dem Sinn des Textes gerecht wird und seiner sprachlichen Gestalt (wie z.B. Rhythmus, Satzzusammenhang, und bei Gedichten der strophischen Gliederung und Reimstruktur), die den Sinn mitträgt, und wie die Musik den Gehalt des Textes verändert oder erweitert.

Als Beispiel betrachten wir Franz Schuberts Vertonung von Goethes Gedicht *Ein Gleiches* (oder *Wanderers Nachtlied*) D 768, op.96, Nr.3.⁵ Der Text lautet:

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur: balde
Ruhest du auch.*

Goethes Gedicht ist ein Beispiel für perfekte Einheit von Sinn und Form, von Bildern und Gedanken mit sprachlichem Rhythmus und Klang. Die Abendruhe wird zunächst durch drei Bilder vermittelt: der Ruhe über den Gipfeln als der unbelebten Natur, der Stille der Wipfel als der pflanzlichen Natur, und dem Schweigen der Vögel als der tierischen Natur. Dann wendet sich die Betrachtung zum Sprecher selbst: zu Schlaf und Tod. Es ist ein schlichtes Sagen in schlichten Bildern, dem die Metrik untergeordnet ist. Der Rhythmus fließt ruhig, so daß die Stille nicht nur die geschilderte Szene beherrscht, sondern auch auf das Sprechen und von ihm ausstrahlt. Die Stimmung wird ebenso vom Klang der Sprache getragen wie von den Bildern. Der dunkle Vokal in „Ruh“, der in eine Pause hinein verklingt, verstärkt den semantischen Ausdruck der Ruhe durch

⁵ Ich folge dabei den Ausführungen von Th.Georgiades in (1967), S.17–40.

dieses Wort. Es scheint zunächst fraglich, ob ein so dichter und geschlossener Text sich überhaupt angemessen vertonen läßt, und insbesondere, ob eine Vertonung noch einen zusätzlichen Gehalt zu vermitteln vermag. Schubert ist das gelungen; sein Lied hält sich auf gleicher Höhe wie Goethes Gedicht.

Zunächst ist im Lied die sprachliche Textur von Rhythmus, Reim und Klang erhalten. Diesen Punkt vor allem hat Georgiades im Auge, wenn er sagt, Schubert rekonstruiere in seinen Liedern die sprachliche Struktur musikalisch.⁶ Die Entsprechung von sprachlicher und musikalischer Textur zeigt sich schon im Rhythmus. Im Text variiert die Zahl der Hebungen in den Zeilen; der Rhythmus ist allein vom Sprechen her determiniert, nur im 6. Vers wird ein liedhaft regelmäßiger Rhythmus deutlich. Auch im Lied gibt es kein einheitliches, festes rhythmisches Schema. Es ist ein musikalisches Sagen, das dem Sinnakzent folgt und bei dem Rhythmus, Melodie und Harmonie ganz im Dienst des sprachlichen Ausdrucks stehen. Nur die Vertonung des 6. Verses ist liedhaft, nur hier gewinnen Melodie und Rhythmus Eigenständigkeit. (Schubert bildet durch die Wiederholung des Wortes „schweigen“ und die Ersetzung des daktylischen Metrums durch ein trochäisches eine einfache, symmetrische Liedform.) Die musikalischen Perioden decken sich mit den sprachlichen. Das wird besonders deutlich in den Versen 3 bis 5, wo jeder Vers eigenes musikalisches Gepräge hat. Im Vers 7 sind die Worte „Warte nur“ und „balde“ als distinkte musikalische Gebilde

⁶ Wenn Georgiades freilich meint, die Vertonung der zweiten Zeile realisiere sowohl die Verb- wie die Kopulafunktion von „ist“ (durch den Dominantklang bzw. den Orgelpunkt B, der das Dynamische der Dominante aufhebt), so ist das nicht nur überzogen, sondern unsinnig: Das Wort „ist“ fungiert hier nicht als Kopula, sondern eindeutig als Verb (im Sinne von „herrscht“ oder „liegt“); die Vorstellungen von Gipfel und Ruhe werden nicht „impressionistisch nebeneinander gestellt“, sondern durch die Präposition „über“ in ein Verhältnis zueinander gebracht. Der Unterschied zwischen diesem „ist“ und „spürest du“, der auch musikalisch zum Ausdruck kommt, ist der zwischen einem Zustands- und einem Vorgangsverb. Es gibt zwar musikalische Figuren, die – im jeweiligen Kontext – mehr das Zustands- oder Vorgangsartige, das Passive oder Aktive betonen, aber keine musikalischen Unterschiede, die jenen der grammatikalischen Wortarten oder Satzteile entsprechen. In der generellen Tendenz sind die Bemerkungen von Georgiades zur musikalischen Diktion aber durchaus zutreffend.

gestaltet. Die Satzschlüsse („Gipfeln ist Ruh“, „Kaum einen Hauch“, „Ruhest du auch“) sind im Gedicht wie im Lied rhythmisch gleich gestaltet. Reimstruktur des Gedichts (ababcddc), Sprachrhythmus, Satz- und Gedankenzusammenhang bilden ein dichtes Gewebe. Sie fallen nicht zusammen, sondern überlagern sich. Das Gedicht zerfällt nicht in 2 mal 4 Verse, wie das nach der Reimfolge zu erwarten wäre, sondern dem Rhythmus nach bilden die Verse 1 und 2, 3 und 4 eine Einheit und die Zeile 5 erscheint als vorläufiger Abschluß. Vers 6 hat rhythmisch eine Sonderrolle, ist aber sinngemäß eine Fortführung der Gedanken aus den vorhergehenden Zeilen und durch den Reim mit der folgenden zusammengeschlossen. Dem Sinn nach bilden also die Verse 1 bis 6 eine Einheit — die Einleitung, das Bild der verstummenden Natur — und die Verse 7 und 8 den zweiten Teil, gedanklich den Höhepunkt. Die letzte Zeile ist durch die Beziehung „Ruhest du“ zu „Ist Ruh“ und durch den Reim „auch“ — „Hauch“ auf die beiden ersten Bilder bezogen: Der Sprecher nimmt sich in das große Verstummen der Natur hinein. Dieses dichte Gewebe von Beziehungen hat Schubert auch musikalisch wiedergegeben, so z.B. den Reim „Gipfeln — Wipfeln“ als melodische Entsprechung und den Reim „Walde — balde“ als rhythmische Identität, melodische Umkehrung und klangliche Aufhellung. Rhythmisch ist der nicht abschließende Takt von Vers 5 auf den abschließenden von Vers 8 bezogen, harmonisch durch das Verhältnis von Halb- zu Ganzschluß (Dominante — Tonika), melodisch sind die Endungen der Verse 5, 6 und 7 (f, f, f) auf einander bezogen, wobei die Abwärtsbewegungen, die den beiden Vorstellungen des verwehenden Hauchs und des Schweigens entsprechen, im erwartenden „balde“ in eine Aufwärtsbewegung umgekehrt werden. Der Einheit der Thematik des Gedichts (Stille) entspricht das Verharren des Liedes in der Tonart B-dur, der gedanklichen Einheit, die in wechselnden Bildern dieses Thema umkreist und vertieft, die Finalität der Komposition, und die Zusammenfassung von Anfang und Ende des Gesangs in den beiden Takten des Vorspiels. Auch der Vorstellungsgehalt des Gedichtes ist musikalisch ausgedrückt. So wird z.B. die Weite und der letzte Glanz über den Gipfeln in der Vertonung der Verse 1 und 2 musikalisch veranschaulicht und die Ruhe über ihnen durch den Tonika-Dreiklang umschreibenden Gesang über dem Orgelpunkt B, während „In allen Wipfeln“ (in denen man, wenn auch kaum mehr, eine Bewegung spürt) durch einen Gang von Klängen wiedergegeben

wird. Die Erwartung des Verses 7 erhält durch die Wiederholung des „warte nur“ zeitliche Erstreckung, und durch die Aufwärtsbewegung im „balde“ und die Fermate eine rhythmische Spannung. Die gedankliche Struktur des Gedichts: Sein Ausgang von der Schilderung der Stille in der Natur und sein Hinleiten zu Mahnung und Erwartung der letzten beiden Verse ist ebenfalls von Schubert musikalisch deutlich herausgearbeitet, ja gesteigert worden: Der Anruf „Warte nur“ hat im Lied durch seine emphatische Wiederholung gegenüber dem Gedicht eine sehr viel größere Kraft und Dringlichkeit. Schubert hat dadurch dem letzten Vers des Gedichts ein größeres Gewicht gegeben: Er erscheint nun noch stärker als Ziel und Höhepunkt der gedanklichen Bewegung. Darin zeigt sich schon, daß Schubert — eindeutiger als Goethe — die Ruhe, zu der auch der Sprecher finden wird, als Ruhe des Todes deutet. Das wird auch durch die rhythmische, melodische und harmonische Betonung des Abschließenden der letzten Zeile deutlich. Erst sie bildet den Ganzschluß, erst in ihr wird der Schlußton *b'* erreicht. „Davor steigt die Melodie noch einmal bis zum *f'* hinab [Betonung des „du“], faßt durch die Wendung *d''-e''-f'*, die an „Kaum einen Hauch“, „Walde“ und „Schweigen“ gemahnt [an das wiederkehrende Bild des Verstummens], das melodische Geschehen des ganzen Lieds zusammen und führt es durch den Schritt *f'-b'* zum Abschluß“, schreibt Georgiades. Der daktylische Rhythmus hat etwas Schweres, Statisches, und das wird nach dem Verstummen der Stimme im letzten Takt der Begleitung noch deutlicher. Damit ist musikalisch die Ruhe als endgültige Ruhe des Todes charakterisiert. Zu dieser Interpretation des Gedichts tragen auch die dunklen Klänge bei, in denen sich das Lied vom Vorspiel an bewegt.

Schubert hat also nicht nur musikalisch die Stimmung ausgedrückt, die das Gedicht vermittelt — auch das ist natürlich eine wesentliche Komponente seiner Vertonung —, er hat auch das dichte sprachlich-gedankliche Gewebe des Textes ins Musikalische transformiert und seinen Gehalt auf das Gedenken des Todes im Anblick des abendlichen Schweigens in der Natur näher bestimmt. Sein Lied ist, wie Georgiades betont, ein musikalisches Sagen, das zwar über den Rahmen des Rezitativen hinausgeht, aber doch keine vom Text unabhängige, eigenständige musikalische Gestalt hat. Da die Begleitung keine ausgeprägten Motive entwickelt, erscheint das Lied als einsamer Gesang im Angesicht der reglosen Natur. Der Gehalt

des Liedes geht über den des Gedichts hinaus: Nicht nur wegen der spezifischeren Deutung des letzten Verses, sondern weil einerseits die Beiträge, die Rhythmus, Reim, Wort- und Satzbeziehungen zum Gehalt des Gedichtes leisten, im Lied erhalten sind, andererseits aber durch den Ausdrucksgehalt der Musik und die musikalische Textur ein neues, inhaltlich relevantes Beziehungsgefüge konstituiert wird.

Ebenso unproblematisch wie der Ausdruckscharakter der Vokalmusik ist jene der *Programmmusik*. Ob es sich nur um einen Titel handelt wie *Nuages* bei Claude Debussy oder um eine ganze Geschichte (einer Bergwanderung) wie in der *Alpensinfonie* von Richard Strauss, das Programm gibt Gegenstand oder Thema des Werkes an und sagt, daß es als musikalische Schilderung des Gegenstands oder der Geschichte zu verstehen ist oder als Ausdruck von Impressionen oder Empfindungen, die sich damit verbinden. Die Interpretation hat damit jedenfalls einen festen Anhaltspunkt; es ist mindestens in Umrissen klar, was der Komponist damit meinte. Es bleibt freilich zu prüfen, ob diese Ausdrucksintention auch realisiert worden ist und eine Interpretation hat zu zeigen, wie der Gegenstand oder das Thema charakterisiert wird, ob er z.B. direkt mit tonmalerischen Mitteln oder im Spiegel der Empfindungen geschildert wird, wie die einzelnen Perioden zu verstehen sind, mit welchen musikalischen Mitteln der Effekt erreicht wird. So fehlt z.B. in Debussys *Wolken* ein prägnantes Thema, es gibt nur kleine, verschwimmende Motive, gleitende Rhythmen, kaum dynamische Steigerungen, nur zarte, schwebende Klangfarben. All das ergibt eine „wolkenartige“ Musik. Die Absicht ist freilich vor allem impressionistisch: Musikalisch sollen die Eindrücke des Gleitenden, Schwimmenden, Schwebenden geschildert werden, die Wolken hervorrufen.

Auch in der *Bühnenmusik* ist der gegenständliche Bezug, die Thematik durch die Handlung des Schauspiels und die Worte der handelnden Personen gegeben. Ausgehend davon muß die Interpretation wieder zeigen, was die Musik zum Gehalt von Handlung und Worten beiträgt und mit welchen Mitteln sie das tut. Zum Teil handelt es sich einfach um Vokalmusik, insbesondere etwa in Arien mit betrachtendem oder lyrischem Charakter. Die Musik kann aber auch die Bedeutung dramatischer Vorgänge erhellen, die Atmosphäre bestimmen, inhaltliche Beziehungen herstellen, die nicht im Text liegen, sie kann Personen und ihre Motive und Haltungen musika-

lisch charakterisieren und Dramatik wie Komik einer Situation verstärken. Zahlreiche Beispiele dazu aus Mozart-Opern haben E.Schenk in (1941) und W.Mohr in (1960) angegeben, von denen hier nur einige erwähnt seien. Mohr schreibt: „Wenn Don Giovanni, zu Beginn des zweiten Aktes, Leporello auffordert, bei ihm zu bleiben, wissen wir schon, daß er bleiben wird, sobald er den Mund auftut, obwohl er sich anscheinend ganz entschieden weigert, genau so entschieden, wie sein Herr in ihn dringt, nicht zu gehen. In dem „genau so“ liegt es: Leporello singt nämlich seinem Herrn genau die Töne nach, er ist in Wirklichkeit nur das Echo, der Schatten, der Willenlose, und obwohl seine Worte sich wehren, wissen wir, daß er am Schluß die Zechinen nimmt und bei seinem amourösen Herrn bleibt. Dieses unser Wissen beziehen wir zunächst ausschließlich aus der Musik, genauer: aus dem Verhältnis von Wort und Ton. ... Als der Steinerne Gast anklopft, geht Don Giovanni, weil Leporello zuviel Angst hat, selbst, um zu öffnen. Leporello zitiert seinen Herrn, zunächst ganz notengetreu, aber in völlig anderer Gemütsverfassung, und das begleitende Orchester, das bei Don Giovannis „io steno andrò“ forte und im Tutti schloß, hält zu Leporellos „pian pianin m’asconderò“ im dünnen Streicher-Piano gerade noch die Umrisse, während Leporello selber vor Angst in die tiefere Oktave versinkt und damit auch musikalisch „unter den Tisch kriecht“, wie die Regieanweisung lautet. Wiederum erleben wir, und zwar nur durch Mozarts überwältigend ironische Wort-Ton-Behandlung, eine doppelte Komik, die dann den Auftritt des Comturs, den Einbruch des Jenseitigen, mit der Posaunenwucht des vollen Orchesters doppelt erschütternd gestaltet. ... In dem Duett zwischen Don Giovanni und Zerline „Là ci darem la mano“ sträubt sich Zerline zunächst — mit Worten. Daß sie aber Don Giovanni in Wirklichkeit verfallen ist, macht Mozart von Anfang an dadurch deutlich, daß er Zerline ihr äußerliches Widerstreben auf die gleiche Melodie singen läßt, mit der Don Giovanni sie umworben hat. Diese Verstrickung geht später (ab Takt 19) noch weiter, indem Zerline sogar die zweite Halbphrase zu Don Giovannis Anfangstakten aufnimmt und weiterführt, ebenfalls auf äußerlich widerstrebende Worte. Drei Takte vor dem 6/8-Takt übernimmt Zerline vollends Don Giovannis „andiam!“ mit der zweiten Kadenzhälfte und läßt, möchte man fast sagen, damit endlich die Zugbrücke herunter, auf der beide nun in engster Dezimen-Gemeinschaft ihrem — von Donna Elvira freilich verhinderten —

Liebesabenteuer zustreben. — Ein interessantes Gegenbeispiel ist in „Figaros Hochzeit“ das Duett zwischen dem Grafen und Susanne. Susanne heuchelt lediglich ihr Einverständnis, und das ergibt dann ein genial verlogenes Liebesduett: Sie singt zwar ja, aber die Musik sagt nein; Tonart (a-moll beim Grafen, C-dur bei Susanne), Charakter (Susanne singt stets „Kontrapunkte“, hier in besonderem Sinn verstanden, bis auf den ironischen, Terzen-Einverständnis heuchelnden Schluß) und Wort (verdächtiges Verwechseln von „si“ und „no“).“

In R. Wagners Musikdramen werden nicht mehr nur einzelne dramatische Vorgänge oder Dialoge musikalisch ausgestaltet, sondern das ganze Geschehen wird durchgängig musikalisch gestaltet und entwickelt.⁷ Die Musik — und zwar vor allem die Orchestermusik — trägt das Geschehen. Während die „Nummernoper“ aus einer Folge von Szenen besteht, in denen musikalisch Monologe als Affektausdruck vorherrschen, die Handlung sich primär in äußeren Begebenheiten vollzieht, und sich im Wortdrama das Geschehen vor allem im Dialog ereignet, entwickelt es sich bei Wagner in der Musik. Sie drückt die Unterströmungen der Gefühle und die wirksamen Kräfte aus. Durch das dichte Gewebe der Leitmotive werden Bezüge zwischen den einzelnen Vorgängen hergestellt und die Worte der handelnden Personen gedeutet. Man hat den Eindruck eines musikalischen Stromes, aus dem sich Worte und Geschehnisse gestalthaft herausheben. Die Musik drückt nach Wagner die Innenseite der dramatischen Erscheinungen und Vorgänge aus (ihr „innerstes An-sich“) und läßt sie uns so erst voll verstehen. Sie erhält ihren gegenständlichen Bezug durch Worte und Vorgänge auf der Bühne, aber sie verleiht diesen erst die Tiefendimension, aus der heraus sie verständlich werden. Die Musik spricht aus, was der Text verschweigt, was in bloßen Worten und in mimischen Aktionen nicht sagbar ist. Die Orchestermusik stützt also nicht nur den Gesang, verstärkt seine Affekte und spiegelt das mimische Geschehen, sondern in ihr liegt — nach Wagners Absicht — die Einheit des Ganzen; sie bildet den großen Zusammenhang, ein Gewebe der Grundmotive, eine „unendliche Melodie“, in der alles expressiv und sprechend ist, keine Zäsuren, keine unverbundenen Teile vorkommen — das Vorbild der Wagnerschen Musik waren in dieser Hinsicht die Symphonien Beethovens.

⁷ Vgl. dazu z.B. C. Dahlhaus (1971).

In der *Gebrauchsmusik* ergibt sich die Bedeutung eines Werkes — sofern es nicht zur Vokalmusik gehört und bedeutungsvoll ist — aus dem Kontext. Ein großartiges Beispiel der Festmusik ist die *Feuerwerksmusik*, die Händel zu der als großes Volksfest aufgezogenen Londoner Feier des Aachener Friedens von 1748 schrieb, der den österreichischen Erbfolgekrieg beendete. Sie wurde durch einen Salut aus 101 Geschützen eröffnet, auf einem riesigen Gerüst wurde ein großes Feuerwerk abgebrannt, zu dem dann ein gewaltiges Bläserorchester die Händelsche Musik spielte (Streicher wurden erst in späteren Aufführungen hinzugenommen). Das Konzert beginnt mit einer glanzvollen, prächtigen Ouvertüre, die aus mehreren Teilen besteht. Das ruhige, erhabene und strahlende Grave gibt den Ton des Festes an und unterstreicht seine Bedeutung. Das frohe Allegro Andante, unterbrochen von einem Anklingen dunklerer, persönlicher Töne im Lentement, steigert sich zum Schluß wieder zum Ausdruck der Größe. Die „kriegerischen Instrumente“ beziehen sich auf den Anlaß, den durch kriegerische Erfolge errungenen Frieden. Auf die Ouvertüre folgt eine Suite aus Tanzsätzen und Charakterstücken, die vermutlich in Beziehung zu allegorischen Darstellungen des Feuerwerks standen. Auf eine verhaltene, in der Chromatik drängende, wie den Frieden erwartende Bourée folgt ein Largo alla Siciliana mit der Überschrift *La paix*. Es ist, besonders im 1. Teil Ausdruck beseligenden Glücks im Bewußtsein des Friedens, im 2. Teil hat es mehr den Charakter eines musikalischen Gemäldes, einer friedvollen Landschaft, insgesamt ist es also Ausdruck inneren und äußeren Friedens. Darauf folgt im ersten Menuett ein freudiger Tanz, der zur überschwänglichen Fröhlichkeit anwächst und im abschließenden Menuett ein Ausdruck der Freude, der sich von Wiederholung zu Wiederholung von stiller Fröhlichkeit zu brausendem Jubel steigert. Mit der letzten Verstärkung wird der machtvolle Glanz des Grave der Ouvertüre wieder erreicht. Aufbau und Thematik werden hier also vom Anlaß und Kontext her verständlich. Obwohl das Werk auch im Konzertsaal eindrucksvoll ist, entfaltet es doch nur in dem — für uns leider nicht mehr vollständig rekonstruierbaren — ursprünglichen Kontext des Festes seine volle Wirkung: Erst das Fest gibt ihm die Sphäre und die inhaltlichen Bezüge, aus denen es seine Wirkung bezieht.

Sehr viel problematischer als die Interpretation gebundener Musik ist jene *reiner Musik*. Das zeigt sich schon darin, daß es nur eine

relativ geringe Zahl anerkannter Deutungen gibt und kein allgemein akzeptiertes Interpretationsparadigma. Die Skepsis bzgl. der Interpretierbarkeit solcher Werke ist weit verbreitet, auch dort, wo man keine formalistische Auffassung vertritt. Die Unklarheit darüber, was reine Musik auszudrücken vermag und ob nicht eben doch die Form der einzige „Inhalt“ ist, hat zu einer weitgehenden Orientierungslosigkeit in der Frage geführt, wie sich Interpretationen vollziehen und worauf sie sich stützen können. Das bezeugen z.B. die beiden Bände mit Aufsätzen zur musikalischen Hermeneutik, die P.Faltin und H.-P.Reinecke 1973 und C.Dahlhaus 1975 herausgegeben haben.

Wir wollen aus der Vielzahl der Interpretationsansätze nur drei herausgreifen, die den Anspruch allgemeiner Anwendbarkeit erheben und den Vorzug relativer Klarheit haben. Sie alle gehen davon aus, daß reine Musik eine selbständige Sprache ist, wenn auch von anderer Art als die Wortsprache. Dieser Gedanke ist, wie wir oben sahen, von der Renaissance an bis ins 19. Jahrhundert nicht nur in der Musiktheorie weit verbreitet, sondern auch für einen großen Teil des Musikschaffens leitend gewesen, so daß man mit ihm keinen sachfremden Gesichtspunkt in die Interpretation hineinträgt.

Der erste Ansatz ist jener der musikalischen Rhetorik, von der schon in 6.2 die Rede war. Sein Grundgedanke ist, daß es so etwas wie musikalische Vokabeln und Redeformen — die musikalisch-rhetorischen Figuren — gibt, denen ebenso wie jenen der Wortsprache konventionell ein Sinn zugeordnet ist, so daß sich mit ihnen etwas darstellen oder „aussagen“ läßt. Wie das wortsprachliche unterliegt auch das musikalische Vokabular einem diachronischen Wandel, aber durch historische Untersuchungen läßt sich ermitteln, wie die Figuren jeweils verwendet und verstanden wurden. „Was wir noch brauchen ...“, schreibt W.Kirkendale in (1984), „wäre ein geistiges Wörterbuch für diese Sprache der Noten, das ihre Vokabeln historisch-etymologisch erfaßt“. Dieses Programm begegnet jedoch folgenden Schwierigkeiten: Die große Zeit der musikalischen Rhetorik reicht erstens nur bis zum Barock. Auch in der Klassik werden zwar noch rhetorische Figuren verwendet, aber insgesamt verlieren sie in einer Musik, die sich als Gefühlsausdruck versteht, zunehmend an Bedeutung und die Konventionen, auf denen die Figurensprache beruht, lösen sich auf. Eine Sprache besteht zweitens nicht nur aus Vokabeln, sondern auch aus einer Grammatik. Kirkendale betont in der zitierten Arbeit, daß dieselbe musikalische Figur für ganz

verschiedene Wortarten stehen kann, d.h. grammatikalisch unbestimmt ist. Daher lassen sich mit der Reihung von Figuren auch keine Gedanken ausdrücken. Nun ist freilich auch die Syntax der Lyrik wenig ausgeprägt, es herrscht die Parataxe, komplexere grammatikalische Fügungen fehlen meist; oft wird nur eine Reihe von Vorstellungen beschworen. Dieser Einwand ist also noch nicht entscheidend, denn die Verbindung einer Reihe von Vorstellungen zu einem Gedanken kann mehr oder minder eindeutig vorgezeichnet sein. Gravierender ist, daß musikalische Figuren, wie schon in 6.2 betont wurde, außerordentlich vieldeutig sind und erst in Verbindung mit einem Text einen hinreichend spezifischen Sinn erhalten. In Werken der reinen Musik vermögen also Figuren kaum bestimmtere Vorstellungen zu erwecken. Daher hat sich die Figurenlehre bisher auch vorwiegend im Bereich der Vokalmusik als Interpretationshilfe bewährt. Drittens ist die Vorstellung der Wortsprache zu einfach, an der man sich orientiert. Wie wir in 1.2 bei der Diskussion der linguistischen Relativitätsthese gesehen haben, ist die Sprache nicht nur ein konventionelles Bezeichnungssystem für vorgegebene Inhalte, sondern auch eine Form der Bestimmung von Inhalten. Dasselbe müßte für eine genuine musikalische Sprache gelten. Sie dürfte also nicht nur eine Übersetzung wortsprachlicher Inhalte in musikalische Vokabeln sein. Deren Wert wäre ja durchaus zweifelhaft: Was wäre denn damit geleistet, wenn man sprachlich adäquat gefaßte Gedanken in eine schwerer verständliche und weniger präzise musikalische Sprache übersetzt? Händel hat in der Tenorarie Nr.2 im *Messias* („Every valley shall be exalted ...“) die gegenständlichen Vorstellungen des Textes durchgehend in musikalische Figuren übertragen.⁸ Eine Interpretation muß darauf zweifellos eingehen, aber ein bloßer Aufweis der verwendeten Figuren würde der Arie nicht gerecht. Eine Reihung von Figuren ergibt noch keine gehaltvolle Musik. Das Erstaunliche an unserem Beispiel ist gerade, daß die „wörtliche Übersetzung“ des Textes keineswegs stört, daß die Figuren vielmehr eingeschmolzen sind in einen genuinen musikalischen Ausdruck, der mehr ist als eine Reduplikation des Textes. Wir haben schon in 6.2 betont, daß musikalische Vokabeln nicht rein konventionelle Bezeichnungen sind, sondern daß sich ihre Bedeutung aus der Affini-

⁸ Vgl. dazu Brown (1948), S.55ff.

tät melodischer Bewegungen mit inhaltlichen Vorstellungen ergibt. Das Aufsteigen der Melodie in der Anabasis – in unserem Beispiel bei dem Wort „exalted“ – vermittelt die generelle Vorstellung einer Erhöhung, die hier auf die Erhöhung der Täler bezogen wird. Zudem sind die Vokabeln melodisch und rhythmisch sehr variabel und ihre spezifischen Ausprägungen verleihen ihnen Konnotationen, welche die gegenständliche Kernbedeutung mit einem emotionalen Hof umgeben. Ebenso wenig wie man den Gehalt eines Gedichtes erfaßt, indem man den Sinn der einzelnen Wörter in einem Lexikon nachschlägt, begreift man den Gehalt der Händelschen Arie, wenn man nur den konventionellen Sinn der musikalischen Figuren betrachtet. Eine genauere Interpretation müßte sich darüber hinaus auf so etwas wie eine Affektenlehre stützen, eine Theorie der Ausdrucksfunktionen musikalischer Formen.

Festzuhalten bleibt jedoch, daß die Rhetorik dort, wo sie anwendbar ist, eine sichere Grundlage für Interpretationen bildet. Sie kann auch ein Verständnis von Formen der reinen Musik ermöglichen. Wie wir in 6.2 sahen, war die klassisch-antike Rhetorik seit der Renaissance das Leitbild bei der Entwicklung und Deutung der musikalischen Sprache. Aufbau und *modus diendi* der Fuge wurden mit rhetorischen Begriffen analysiert⁹ und J.N.Forkel versuchte in seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik“ (1788–91) neben anderen Formen auch den Sonatensatz als Form einer musikalischen Rede zu bestimmen. (Für ihn war die musikalische Rhetorik „unleugbar die höhere und eigentliche Theorie der Musik“). W.Kirkendale hat in (1979) durch Rückgriff auf die Charakterisierung des *prooemion* oder *exordium* (der Einleitung einer Rede) bei Aristoteles und Quintilian Formen des Ricercars erklären können. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für den Wert der Rhetorik als Interpretationshilfe hat U.Kirkendale in (1980) gegeben. Sie hat dort gezeigt, daß der Aufbau von J.S.Bachs *Musikalischem Opfer* (BWV 1079) genau dem Schema einer Rede nach Quintilian entspricht. Damit ist es endlich auch möglich geworden, etwas Begründetes zur Reihenfolge der einzelnen Stücke zu sagen, die bisher umstritten war. Das Werk stellt also eine musikalische Rede dar, und seine Teile entsprechen auch in ihrem Charakter den rhetorischen Vorschriften. Nach der Widmung handelt

⁹ Vgl. dazu G.G.Butler (1977).

es sich um eine Preisrede auf Friedrich den Großen, insbesondere als Komponisten, denn das gemeinsame Grundthema der Teile ist das *thema regium*, das der König Bach bei dessen Besuch in Potsdam am 7.5.1747 zur Bearbeitung gegeben hatte. Die Huldigung besteht also in einer Rede, in der das Thema des Königs in verschiedenen Variationen und Formen behandelt wird. Das Thema selbst fungiert nicht als Ausdruck von etwas, es ist ein bloß „musikalischer Gedanke“. Der Sinn des Ganzen liegt gewissermaßen auf einer Metaebene: Die formale Fruchtbarkeit des Themas wird unter Beweis gestellt und zwar nach dem Schema einer Lobrede.

Musik als natürliche Sprache der Empfindungen ist der Leitgedanke, von dem der zweite Ansatz zu einer musikalischen Hermeneutik ausgeht, jener von H.Kretzschmar, von dem auch diese Bezeichnung stammt – die Sache ist natürlich sehr viel älter. Er hat sein Programm in (1902) und (1905) entwickelt. Gegen ein formalistisches Musikverständnis schrieb er: „Die Erkenntnis und das Verständnis des Formenbaus nach allen Richtungen ist nur eine Durchgangsstation. Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muß, wenn der Komponist nicht Hokuspokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, das sind die Affekte, klar werden. Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt, die Freude an der „absoluten Musik“ als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhalts gibt es keine absolute Musik! Sie ist ein ebensolches Unding wie eine absolute Poesie, d.h. eine metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken“.¹⁰ Kretzschmar spricht von einem „Sprachvermögen“ der Musik, in dem ihr Hauptwert liege, sie könne allerdings keine genauen Vorstellungen oder Aussagen vermitteln und sei so unselbständig und eine „geborene Hilfskunst“. „Dieses Sprachvermögen der Töne ist ein anderes als das der Worte. Es ist unselbständiger und undeutlicher. Aber im übrigen kann es die Tonsprache mit der Wortsprache sehr wohl aufnehmen. Sie fährt da fort, wo diese nicht mehr ausreicht; jene kleinsten und größten Regungen des Seelenlebens, die der Poet in langen Umschreibungen

¹⁰ Kretzschmar (1902), S.53.

nur einigermaßen bemeistern kann, fixiert der Komponist im Nu und in ihrer ganzen Fülle und Besonderheit“.¹¹ Vokal- und Programmmusik bieten nach Kretzschmars Ansicht der Interpretation keine besonderen Schwierigkeiten. „Aber auch die unbenannten Fugen, Sonaten, Symphonien, Konzerte und alle sonstigen der sogenannten absoluten Musik zugerechneten Instrumentalkompositionen lassen sich, sofern sie nicht bloß Handwerkswert haben, unter bestimmten Bedingungen und bis zu einem gewissen Grade allgemein menschlich verstehen, sie bergen einen allgemein geistigen Inhalt, dem die jeweilige musikalische Form als Hülle und Schale dient. Dieser inhaltliche Kern nimmt das Hauptinteresse des wahren Kenners in Anspruch, und der wahre Kenner ist imstande, diesen eigentlichen Kern nicht nur zu fühlen, sondern auch, in seinen wesentlichsten Bestandteilen wenigstens, mit Worten anzudeuten oder zu beschreiben... Die Hauptfragen, um die es sich bei der Erklärung solcher unbenannter Instrumentalkompositionen handelt, sind: Wie weit darf der Erklärer gehen, ohne den sicheren Boden zu verlieren? Zweitens: Wie weit muß er gehen, wenn seine Arbeit überhaupt einen Sinn haben soll? — Die Beantwortung der ersten Frage hat mit dem Geständnis zu beginnen, daß die Grenzen des streng Beweisbaren in der unbenannten Instrumentalkomposition ziemlich eng gesteckt sind. Sie liegen — mit den Alten zu reden — innerhalb der sogenannten Affekte, d.h. innerhalb der Charaktereigenschaften der Empfindungen, Vorstellungen und Ideen. Diese Affekte nun sind es, die sich in Motiven, Themen, in Tonfiguren überhaupt verkörpern, entweder einfach oder aber in Verbindungen und Mischungen, die außerhalb der Musik unmöglich sind. Die Aufgabe der Hermeneutik besteht nun darin: die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben. Scheinbar ein schwaches Ergebnis, ein Schattenspiel, tatsächlich aber eine wertvolle Leistung! Denn wer von den Tönen und Tonformen zu den Affekten durchdringt, erhebt den sinnlichen Genuß, die formale Arbeit zu einer geistigen Tätigkeit, er ist gegen die Gefahren und die Schmach einer rein physischen, animalischen Musikaufnahme geschützt. Hat er Phantasie und den Grad eigener künstlerischer Begabung, den jede Beschäftigung mit Kunst voraussetzt, so wirds nicht fehlen, daß sich ihm das Gerippe

¹¹ A.a.O., S.50.

der Affekte subjektiv belebt mit Gestalten und Ereignissen aus der eigenen Erinnerung und Erfahrung, aus den Welten der Poesie, des Traums und der Ahnungen“.¹²

Was für Kretzschmar also in der Instrumentalmusik noch eindeutig erfaßbar ist, sind Affekte und ihre Abfolge. Es geht ihm aber auch darum, diese Affekte auf Gegenstände zu beziehen, ihre Abfolge auf einen Vorgang oder Gedankengang. Damit gelangt man nach seiner Ansicht nicht in den Bereich bloß subjektiver Assoziationen, da die Abfolge der Affekte der gegenständlichen Deutung Grenzen zieht und Entstehungszeit und Lebensgeschichte des Komponisten Hinweise geben können: „In vielen Fällen wird auch in der unbekannten Instrumentalkomposition die Erklärungskunst über die Feststellung der Affekte noch hinauskommen und imstande sein, die Objekte, auf die sich die Affekte beziehen, nachzuweisen oder zu vermuten. Die Mittel dazu bietet die Biographie und die Geschichte. Wenn wir aus diesen Quellen z.B. die Umstände, unter welchen Mozart seine letzten Sinfonien in Es und G, Beethoven seine B dur-Sinfonie geschrieben hat, erfahren, so ist es nicht bloß erlaubt, sondern es ist notwendig gewissenhaft zu untersuchen, ob zwischen den Affekten und den Lebensnachrichten Beziehungen bestehen. Auch Bekanntschaft mit dem Geist und den Strömungen der Entstehungszeit, mit ihren besonderen musikalischen Sitten und Bräuchen gibt häufig näheren Aufschluß über den Inhalt, über das Objekt von Instrumentalkompositionen“.¹³ In (1903) schreibt Kretzschmar: „Es gibt keine absolute Musik, sondern die Musik ist eine geborene Hilfskunst, von jeher aufs Anlehnen und Beleben, auf außermusikalische Unterlagen und Stützen verwiesen. Ihre höchste, ihre unvergleichliche und dämonische Kraft entfaltet sich im Dienen, im Dienst von fertigen Texten und Dichtungen oder im Dienst von ungeschriebenen Ideen. Die letztere Aufgabe fällt der Instrumentalmusik zu. Jede gute Instrumentalkomposition ohne Unterschied von Zeit und Form geht von Ideen, von Stimmungen und Vorstellungen aus, die dem geübten Musiker wenigstens im Umriß klar erkennbar sind... Jede gute Orgelfuge, jede Klaviersonate, jedes Konzert und jedes Orchesterwerk hat einen Inhalt, der ein Niederschlag innerer Erleb-

¹² A.a.O., S.51f.

¹³ A.a.O., S.53.

nisse oder äußerer Eindrücke ist, jedes gute Instrumentalstück ist entweder innere oder äußere Programmusik...“¹⁴

Das Programm Kretzschmars ist, wie er selbst betont, der Versuch einer Wiederbelebung der alten Affektenlehre. Es beruht auf der Ansicht, Musik sei primär eine Sprache der Empfindungen. Dadurch ergibt sich aber eine deutliche Beschränkung seines Ansatzes, denn nur ein Teil der reinen Musik läßt sich als Ausdruck von Empfindungen verstehen, selbst wenn man dieses Wort in einem sehr weiten Sinn versteht. Nun könnte man im Sinne von d'Alembert die These vertreten, Musik könne über Empfindungen auch Gegenständliches charakterisieren – Vorgänge oder Zustände im Spiegel der Empfindungen, die sie im Betrachter erregen, oder dramatische Szenen durch die Gefühle der Beteiligten. Es ist aber oft betont worden, daß Musik von sich aus nur ungegenständliche oder gegenständlich weitgehend indeterminierte Empfindungen auszudrücken vermag, während es hier um gegenständliche Empfindungen geht. Aus der Tönung von Empfindungen lassen sich aber ihre Gegenstände nicht eindeutig erschließen. Dieser problematische Schritt vom Ton der Gefühle zu ihren Gegenständen wird auch bei Kretzschmar deutlich: Es ist der Schritt von der Analyse der expressiven Eigenschaften der Musik, von der er ausgehen will, zu einer poetisierenden, auf mehr oder minder freien Assoziationen beruhenden gegenständlichen Deutung, die er vermeiden möchte. Sein Ausweg besteht darin, in der Biographie des Komponisten, seinen Erlebnissen oder seiner Beschäftigung mit gewissen Themen Hinweise auf Gegenständliches zu suchen, auf das er die Gefühle bezog, die er in der Musik ausgedrückt hat. Abgesehen von der Schwierigkeit – wenn nicht Unmöglichkeit – nachzuweisen, daß ein Erlebnis des Komponisten oder ein Werk der Dichtung, das ihn zur Zeit der Komposition beschäftigte, auch deren Thema war, wäre das für ihre Interpretation allenfalls von heuristischem Wert. Dieser geht es ja nicht um das, was der Komponist meinte und sagen wollte, sondern darum, was er tatsächlich gesagt hat, und das ist aus der Musik zu entnehmen; wird es aus ihr selbst nicht hinreichend deutlich, so zählt es nicht zu ihrem Gehalt. Kretzschmar will also so etwas wie ein *inneres* (nicht ausgesprochenes) *Programm* der Musik angeben, einen Gegenstand,

¹⁴ Kretzschmar (1903), S.118f.

einen Vorgang, ein Thema, einen Gedanken als gegenständlichen Bezugspunkt dessen, was die Musik ausdrückt. Wie wir in 6.2 sahen, ist ein explizites Programm keine (partielle) Beschreibung des Inhalts oder Gehalts, keine Deutung, sondern ein Ausdrucksmittel: Erst in Verbindung mit dem Programm drückt die Musik etwas Bestimmtes aus. Eine „Parodie“, die Verbindung derselben Musik mit einem anderen Programm ist — in Grenzen — durchaus möglich und verändert den Gehalt des Ganzen dann entsprechend. Hat die Musik allein einen so spezifischen Gehalt, daß sie nur mit einem einzigen Programm (oder nur mit inhaltlich eng verwandten Programmen) verträglich ist, so ist das Programm als Ausdrucksmittel überflüssig und stellt sich lediglich als entbehrliche Interpretationshilfe dar. Im Gegensatz zu einem solchen entbehrlichen, *unechten* Programm ist ein *echtes* Programm notwendig, damit die Musik überhaupt verständlich wird. Daher ist ein inneres Programm etwas durchaus Fragwürdiges: Läßt es sich der Musik entnehmen, so ist es kein echtes Programm, sondern eine begründbare Interpretationshypothese, andernfalls dürfte es vom Komponisten nicht verschwiegen werden, da es für das Verständnis der Musik notwendig ist. Kretzschmar hat diesen entscheidenden Unterschied zwischen echten und unechten Programmen nicht gesehen und damit auch nicht die Problematik innerer Programme. Ferner fehlt schon dem ersten Schritt seines Interpretationsverfahrens die feste Grundlage: Wir haben schon mehrfach betont, daß es kaum Kriterien gibt, auf die sich eine Behauptung stützen könnte, eine Tonfolge, Kadenz oder ein Rhythmus habe eine bestimmte expressive Qualität oder drücke eine bestimmte Empfindung aus. Endlich ist die Reichweite der Kretzschmarschen Methode dadurch begrenzt, da nicht alle Musik Ausdruck von Empfindungen ist — bei Bachs *Musikalischem Opfer* wird man mit einer Affektenlehre nicht weit kommen. Im übrigen ist es zwar unzulässig, die Brauchbarkeit von Kretzschmars hermeneutischem Programm an den Deutungen in seinem „Führer durch den Concertsaal“ zu messen, der früher entstand und sich an ein anderes Publikum wandte, tatsächlich hat er aber die Fruchtbarkeit seines Programms nicht durch überzeugende Interpretationsbeispiele belegt. Auch eine Affektenlehre — wenn es sie als hinreichend detaillierte und gut bestätigte Theorie gäbe — hätte aber zweifellos ihren Wert als Interpretationshilfe für Werke, bei denen der Ausdruck von Empfindungen eine Rolle spielt.

Ein rein musikalischer Ausdruck von Empfindungen findet sich vor allem in Stücken für ein Instrument, wie z.B. Klaviersonaten, oder in Solokonzerten. Hier sind besonders die langsamen Mittelsätze traditionell auf Gefühlsausdruck hin angelegt. In ihnen ist die Kantabilität besonders ausgeprägt, die wir oben als Bedingung für das ungegenständliche Hören von Musik bezeichnet haben. Das Soloinstrument hat oft den Charakter einer Stimme, die das Gefühl artikuliert. Das Andante von J.S.Bachs Violinkonzert in a-moll (BWV 1041) beginnt mit Baßfiguren, die durch den ganzen Satz wiederkehrend eine dunkle, resignative Stimmung ausdrücken. Über diesem klanglichen wie inhaltlichen Fundament erhebt sich die Violine wie eine Stimme in einer wortlosen Betrachtung. Sie strebt nach Überwindung der Resignation, sinkt zurück und bewältigt sie endlich, indem sie sie zu einem schönen und klaren Ausdruck bringt. Man wird hier an Hegels Bestimmung der „idealischen Musik“ erinnert, die, „indem sie die Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen läßt, die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber erhebt“. Solcher musikalische Ausdruck benötigt keine Figuren und keine (expliziten oder inneren) Programme. Musik spricht hier unmittelbar, ganz ohne Zuhilfenahme gegenständlicher Vorstellungen und Ideen, und in einer Weise, die der Wortsprache nicht erreichbar ist. Das Adagio von Bachs Violinkonzert in E-dur (BWV 1042) ist im Gehalt mit dem Andante des a-moll-Konzerts eng verwandt. Auch hier erhebt sich über die dunklen Klänge des Orchesters ein Klagesang der Violine. Sie findet aber erst langsam zur Gestalt einer Melodie und löst sich nicht so frei aus der Stimmung und den Klängen des Basses, und nach mehreren Ansätzen zu freierem Gesang sinkt sie in die Grundstimmung zurück und zerfließt in ihr. Charakter und Gehalt sind hier bei aller Verwandtschaft deutlich verschieden, aber es ist sehr schwer, die Unterschiede in Worte zu fassen; solange eine leistungsfähige Affektenlehre fehlt, wird es auch kaum gelingen zu zeigen, durch welche formalen Eigenschaften der Gehalt vermittelt wird. Intuitiv wird aber jedenfalls der Gehalt als eine sehr bestimmte Bewegung der Empfindung erfahren.

Der Ausdruck von Emotionalem ist von seiner Darstellung zu unterscheiden. Es gibt auch musikalische Darstellungen von Empfindungsweisen. Im 2.Satz (Largo e mesto) seiner Klaviersonate Nr.7, op.10,3 hat Beethoven melancholische Stimmungen und ihren Wechsel i.e.S. ausgedrückt. Die Authentizität dieser Auffassung ist durch

eine Aussage von A.Schindler belegt¹⁵, nach der Beethoven in diesem Satz „den Seelenzustand eines Melancholischen ... mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen“ schildern wollte. Das Gemeinte ist hier auch unmittelbar verständlich. Die Molltonart, die chromatischen Gänge bestimmen den Grundcharakter, der plötzliche Wechsel leiser, zögernder, wehmütiger Töne, die sich im Seitenthema zu einer sentimental, meditativen Melodik verdichten, und heftiger, harter Dissonanzen, entspricht dem unmotivierten Umschlag der Stimmungslage. Der Satz ist Ausdruck i.e.S. von Empfindungen, wobei hier aber nicht eine konstante Empfindung dominiert, sondern der Wechsel der Empfindungen – gemeinsame Grundlage ist nur das Gebrochene, Instabile der Gefühle. Im Finale des Streichquartetts in B-dur, op.18,6 handelt es sich hingegen insgesamt eher um eine Darstellung des Temperaments der Melancholie, da hier schon im 1. Teil, dem Adagio, die expressiven Eigenschaften schnell wechseln – auch hier sind freilich die einzelnen Passagen durchaus ausdrucksvoll, und Gefühle lassen sich ja im wesentlichen auch nur über ihren Ausdruck i.e.S. vermitteln.¹⁶ Die Überschrift *La malinconia* wird meist nur auf die langsame Einleitung (I) (Adagio) zum Finale bezogen, nicht auf dessen 2. Teil (II) (Allegretto quasi allegro). A.Forchert hat aber gute Gründe angeführt, sie auf das ganze Finale zu beziehen und tatsächlich ist Melancholie auch offensichtlich das Thema des Allegretto. Auch hier wird die Melancholie nicht nur durch die Passagen am Anfang dargestellt, die wir heute als „melancholisch“ bezeichnen würden, sondern durch den Wechsel von milder Trauer und hektischer Munterkeit, von Apathie und Aktivität. L.Finscher schreibt: „Aus diesem gleichsam zusammengesetzten Melancholie-Begriff erklären sich am ehesten die Form wie die Details des Satzes: im Adagio die dramatischen Baßgänge (die hier, wie auch sonst in der Klassik, durchaus noch im Sinne der barocken Figurenlehre als Leidens-Figur zu verstehen sind), aber auch die ziellosen Modulationen, die extremen Kontraste und schließlich das Erlahmen der Bewegung; ebenso die in sich kreisende Thematik und Form des Alle-

¹⁵ Vgl. A.Schindler: Biographie von L.van Beethoven, Münster 1840, S.198. Die Berichte Schindlers sind zwar mit Vorsicht zu genießen, in diesem Fall aber kaum ohne Grundlage.

¹⁶ Vgl. zur Interpretation C.Dahlhaus (1983) und A.Forchert (1983).

gretto, dessen deutlicher Tanzcharakter (Beethoven spielt auf den „Deutschen“ als Modetanz an, der im Geruch der Zügellosigkeit stand) die Vorstellung vom melancholischen „raptus“ evoziert, vielleicht sogar auf die christliche Melancholie-Allegorie verweisen soll (Melancholie als Sünde, die sich im Tanz darstellt).¹⁷

Der dritte Ansatz zu einer musikalischen Hermeneutik der reinen Musik stammt von A. Schering, einem Schüler Kretzschmars.¹⁸ Bei ihm tritt gegenüber diesem die Idee einer Affektenlehre als Grundlage der Hermeneutik eher zurück, und der Gedanke eines inneren oder, wie er sagt, „esoterischen“ Programms ganz in den Vordergrund. Für ihn hat also alle reine Musik ein Programm, wenn nicht ein ausgesprochenes, so ein unausgesprochenes.¹⁹ Aus diesem Programm soll all das an einem Musikwerk verständlich werden, was sich rein formalem Verständnis entzieht. Ein Programm ist für Schering eine Umschreibung von Thema und Gehalt des Werkes. Die Programme, die er angibt, sind aber in der Regel keine Interpretationen dessen, was die Musik selbst von sich her ausdrückt, sondern echte Programme: Ideen, die der Musik erst einen spezifischen Gehalt geben. Schering hat seine Interpretationsmethode in (1934), (1936) und (1938) an Werken von Beethoven dargestellt und ihre Fruchtbarkeit zu belegen versucht. Danach hat Beethoven seine Programme der Dichtung entnommen; er hat sich nicht nur von literarischen Werken (von Lyrik, Epen, Dramen und Romanen) zu Kompositionen anregen lassen, sondern konkrete Szenen und Gedanken daraus musikalisch dargestellt. Schering hat sich bemüht — wenn auch meist nur mit bescheidenem Erfolg — nachzuweisen, daß sich Beethoven mit den entsprechenden Dichtungen in der Zeit der Komposition intensiv befaßt und sie auch bei seinen musikalischen Einfällen vor Augen gehabt hat. Nun sind viele dieser Programme unbrauchbar, da sie entweder nicht zur Musik passen (wie z.B. jene der Klaviersonate op.13, c-moll (*Sonate pathétique*), die nach Szenen aus Schillers Ballade

¹⁷ L.Finscher: L.van Beethoven, die Streichquartette op.18, im Begleitheft der Einspielung durch das Melos Quartett bei der Deutschen Grammophon.

¹⁸ Vgl. dazu die Einleitung in (1936).

¹⁹ Auch G.Mahler meinte, es gebe „von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat“ (Briefe 1879-1911, hg. A.M.Mahler, Berlin 1924, Nachdr. Hildesheim 1969, S.296).

Hero und Leander gestaltet sein soll), oder unbegründete Poetisierungen. Dennoch kann man den Gedanken einer Interpretation mithilfe innerer Programme kaum gänzlich ablehnen. Es ist kein Zweifel, daß vielen Werken reiner Musik solche Programme zugrunde liegen. Sie sind ebenso alt und verbreitet wie explizite Programme.²⁰ „Esoterische“ Programmmusik hat freilich aus den schon genannten Gründen etwas durchaus Fragwürdiges an sich: Als Ausdrucksmittel muß ein (echtes) Programm explizit angegeben werden, es darf nicht dem Hörer zugemutet werden, es zu erraten; ohne seine Angabe bleibt die Musik in ihrem Ausdrucksgehalt im besten Fall vage, im ungünstigen schlicht unverständlich.²¹ Für den Interpreten esoterischer Programmmusik ist die Lage jedenfalls mißlich: Da sich das Programm der Musik allein nicht entnehmen läßt, stellt jeder Vorschlag eines Programms eine mehr oder minder unverbindliche Poetisierung der Musik dar. Kaum je gelingt es, ein verschwiegene Programm als dasjenige auszuweisen, das der Komponist tatsächlich im Kopfe hatte, und selbst wenn das gelingt, hat man doch nicht mehr gewonnen als ein biographisches Datum: Man weiß, was er ausdrücken wollte, tatsächlich aber nicht ausgedrückt hat.

Nun gibt es aber Werke reiner Musik, die sich weder als „tönend bewegte Form“ noch als selbständiger Ausdruck verstehen lassen, bei der also die Annahme eines inneren Programms – wenn seine Existenz nicht schon durch Aussagen des Komponisten belegt ist – als der einzige Weg zur Deutung erscheint. Dann ist Scherings Vorschlag durchaus vernünftig, zunächst die Ausdruckswerte und Vorstellungsinhalte der motivischen und thematischen Elemente des Werkes zu ermitteln – wenn das auch zunächst nur in vagen Umrissen gelingt – und aus ihrer Abfolge die große Richtung zu bestimmen, in der eine Interpretation zu suchen ist, um dann eine mögliche literarische Vorlage (oder einen Gedanken oder ein Erlebnis des Komponisten) zu suchen, das als Interpretationshypothese infrage

²⁰ Schon Francesco Algarotti meinte, G. Tartini habe seinen Kompositionen innere Programme aus Gedichten Petrarca's zugrunde gelegt. Vgl. dazu das Zitat in Dahlhaus und Zimmermann (1984), S. 77.

²¹ Das eigenartige Phänomen innerer Programme erklärt sich wohl vor allem aus dem Mißverhältnis zwischen der tatsächlichen Ausdrucksfähigkeit reiner Musik und ihrer Ambition, dem Ideal großer, gedankentiefer Kunst gerecht zu werden, das sich seit der Romantik durchgesetzt hatte.

kommt, und endlich zu prüfen, ob diese Hypothese den Aufbau des Werkes verständlich macht und sich im Licht dieser Hypothese die Motive mit ihren anfänglich festgestellten expressiven Qualitäten zu Vorstellungen und gegenständlichen Empfindungen verdichten. Auch wenn dieser Weg zum Erfolg führt, bleibt natürlich das Problem, daß ein (echtes) Programm kein Gehalt ist und durch die Musik allein nicht hinreichend eindeutig ausgezeichnet wird, also letztlich immer nur eine mögliche Deutung der Musik darstellt.²² Immerhin paßt nicht jedes Programm zur Musik und es gibt intelligente Programme, die ein genaueres Verständnis des Werkes ermöglichen.

Ein solches Programm ist etwa jenes, das Schering zu Beethovens Klaviersonate Nr.17 in d-moll (op.31,2) entworfen hat.²³ Er deutet die drei Sätze als Darstellungen von drei Szenen aus Shakespeares „Sturm“. A.Schindler berichtet: „Eines Tages, als ich dem Meister den tiefen Eindruck schildert, den die Sonaten in d-moll und f-moll (op.31 und 57) hervorgebracht, bat ich ihn, mir den Schlüssel zu diesen Sonaten zu geben. Er erwiderte: „Lesen Sie nur Shakespeares „Sturm“,“. Schering hat sich nun bemüht, diesen Hinweis zu konkretisieren. Den 1.Satz (Largo-Allegro) bezieht er auf die 2.Szene des 1.Aktes, wo Ferdinand, dem Schiffbruch entronnen, an der Küste den lockenden Ruf des Ariel hört und dessen Erzählung vom Tode von Ferdinands Vater. Dabei soll der aufsteigende Dur-Akkord am Beginn (Takt 1) den Lockruf Ariels symbolisieren, die unruhig drängende, suchende Achtelfigur (T.3ff) das Suchen des Ferdinand und die dunkle, balladenartige Periode (T.21ff) die Erzählung Ariels. Die Abfolge der Motive und ihre Variationen deutet Schering dann im Detail im Sinne eines dramatischen Ablaufs, wobei er allerdings

²² A.Forcherts Kritik an Scherings Interpretationsparadigma in (1975) ist z.T. schief. Er vermißt eine methodische Anweisung zum Auffinden des Programms, die es nicht geben kann, und sieht einen Zirkel im Verfahren, da er meint, erst das Programm erlaube eine Deutung der musikalischen „Symbole“: Richtig ist, daß der Sinn dieser „Symbole“ (also der ausdrucksvollen Motive) sich erst im Licht der Interpretationshypothese konkretisiert, falsch aber, daß ohne eine solche Hypothese ihr expressiver Charakter sich überhaupt nicht angeben läßt. Vgl. dazu auch die Aussagen Scherings in dem Aufsatz „Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens“ in (1955).

²³ Vgl. Schering (1934), S.80ff.

auch betont, daß dieser Ablauf und die Verarbeitung der Motive auch den rein musikalischen Gesetzen des Sonatenformsatzes entsprechen. Insgesamt ist es schwer, sich dieser Deutung ganz zu entziehen, wenn man die Musik einmal in diesem Sinn gehört hat. Daß diese Deutung von der Form und den Ausdruckswerten allein keineswegs hinreichend eindeutig ausgezeichnet ist, bleibt sicher etwas fragwürdig, aber das ist aller Musik mit inneren Programmen eigen, wie wir gerade betont haben. Rein technisch und ästhetisch oder als Ausdruck ungegenständlicher Empfindungen läßt sich der Satz jedenfalls nicht verstehen und Schindlers Bericht bestätigt ja auch die Annahme eines inneren Programms. Den zweiten Satz (Adagio) bezieht Schering auf die Szene am Anfang des 3. Aktes, auf die aufkeimende Liebe zwischen Ferdinand und Miranda — das ergäbe im übrigen auch eine Verbindung mit der 2. Szene des 1. Aktes, wo sich die beiden das erstemal begegnen. Das ganze ist ein zartes, gefühlvolles Duett, in dem sie sich am Ende in einer Liebesbeteuerung mit den gleichen musikalischen Motiven zusammenfinden. Dieser Satz läßt sich allerdings auch ohne inneres Programm als Ausdruck von Empfindungen verstehen. Den dritten Satz (Allegretto) deutet Schering als Bild des Luftgeistes Ariel, wie er sich selbst in dem Lied in der 1. Szene des 5. Aktes schildert, und wie er in der 3. Szene des 3. Aktes unter Blitz und Donner als Sturmvogel auftritt. Wir haben also nach Schering in den drei Sätzen die Schilderung einer dramatischen Szene, einer lyrischen Liebeserklärung und eines Charakterbildes vor uns, alles freilich verwoben in die musikalische Architektonik der Sonatenform. Seine Deutung hat eine gewisse Plausibilität und ermöglicht jedenfalls eine gewisse Antwort auf die Frage Fontenelles: „Sonate, was willst du von mir?“

Selbst wenn man von ihren immanenten Mängeln absieht, genügen die drei besprochenen Interpretationsansätze nicht für die Interpretation aller Werke reiner Musik, denn deren Ausdrucksmöglichkeiten erschöpfen sich nicht in Tonmalerei, Darstellung durch Figuren und dem Ausdruck von Empfindungen. Das zeigt z.B. J.S. Bachs Präludium und Fuge in C-dur (BWV 846) aus dem *Wohltemperierten Clavier* I. Diese Sammlung hat zunächst einen lehrhaften Zweck: Die Stücke sollten dem Unterricht im Cembalospiel und der Satzlehre dienen. Bach wollte insbesondere im Sinn der Bestrebungen seiner Zeit mit den je 24 Stücken des 1. und des 2. Teils das gesamte

Spektrum der Tonarten auf der Basis der gleichschwebenden Temperatur für Kompositionen für Tasteninstrumente erschließen.²⁴ Es wäre jedoch falsch, diese Stücke nur unter diesen praktischen und formalen Aspekten zu betrachten. Bach stand fest in der Tradition der alten metaphysischen Musikanschauung, nach der Musik kraft der Zahlenverhältnisse, die in ihren Harmonien walten, Abbild kosmischer Ordnungen, bzw. der Prinzipien, der göttlichen Schöpfung ist, also einer christlich interpretierten *musica mundana*. Wie wir schon sahen, spielt in diesem Zusammenhang auch die Zahlensymbolik eine große Rolle bei ihm. Dur- und Moll-Dreiklang, aus denen das Tonsystem hervorgeht, waren ihm Symbole der Trinität als Ursprung der Schöpfung. Musikalische Architektonik ist bei ihm also nicht nur etwas Formales, rein Musikalisches, sondern auch Sinnbild von Geistigem. Daß auch Affektenlehre und Rhetorik bei ihm eine große Rolle spielten, wurde schon früher gesagt, sie bleiben aber für unser Beispiel ohne Relevanz.

Ein Präludium ist ein freies, nicht an bestimmte Satzformen gebundenes, quasi improvisierendes Vorspiel, eine Einstimmung, die in die Tonart des nachfolgenden Hauptstückes überleitet. Das Präludium zur C-dur Fuge beschäftigt sich mit der Struktur des Dreiklangs, der in fünfstimmigen Arpeggio-Akkorden umspielt wird. Es beginnt in hoher Lage und sinkt langsam zu den tiefsten Tönen ab, so daß der gesamte Tonraum durchschritten wird. Der inhaltliche Gedanke ist also die Ausleuchtung des Tonraums als des Horizonts der Musik und die Hervorhebung des Dreiklangs als Basis der Musik — für das erste Stück der Sammlung eine höchst einleuchtende Idee. Die Fuge bildet in ihrer streng gebundenen Form gewissermaßen den kompositorischen Gegenpol zum freien Präludium. Sie entfaltet einen Reichtum von Formen aus einem einzigen Thema, einem „Gedanken“, aus dem sich die Melodien der Stimmen, ihre

²⁴ Im 16. Jahrhundert wurden Tasteninstrumente meist so gestimmt, daß nur etwa 10 der 24 Tonarten rein erklangen, und die Kompositionen beschränkten sich dann auf diese Tonarten. Im 17. und 18. Jahrhundert bemühte man sich um Kompromisse zwischen Klangreinheit und Breite der verwendbaren Tonarten, von denen sich endlich die heute übliche gleichschwebende Temperatur durchsetzte. Ob Bach das Wort „wohltemperiert“ im Sinne von „gleichschwebend“ verstand, ist umstritten, er verwendete aber jedenfalls eine Temperatur, die der gleichschwebenden nahe kommt.

Harmonie und Spannungen ergeben. H.Goldschmidt hat nun diese Fuge so gedeutet, daß ihre Thematik die Tonleiter und ihre Abwandlungen als Grundlage der Musik ist. Die Tonleiter klingt im ersten Motiv des Themas, im Ausschnitt c bis f, und diese Quartenfolge wiederholt sich zweimal, im letzten Motiv in Umkehrung. Den Höhepunkt bringen die beiden letzten Takte der Coda, wo die Tonleiter durch Zusammenfügung der Segmente vollständig erscheint. Während also im Präludium der Dreiklang als konstruktives Prinzip des Tonsystems herrscht, ist es in der Fuge die Tonleiter. Goldschmidt schreibt: „Indem der Komponist sein kühnes zyklisches Unternehmen, die Durchmessung des durch die Temperierung eroberten gesamten zwölfstufigen Tonbereichs, mit diesen beiden Elementargedanken eröffnet ... gibt er die philosophische Konzeption seiner musikalischen Werkidee zu erkennen... Die monadische Einheit, die unveränderliche Gestalt des Themas wird mit den Mitteln der Stimmführung einer geschachtelten Kombinatorik unterworfen, einer Permutation sämtlicher Möglichkeiten erster Ordnung, d.h. bei unveränderlicher Stellung des Themas, einer totalen Durchdringung des Mikrokosmos“.²⁵

Es handelt sich hier also zwar um einen Ausdruck i.e.S., denn im Erklängen dieser elementaren musikalischen Beziehungen und ihrer Variation wird der zunächst abstrakte Gedanke sinnlich, bzw. in seinen metaphysischen Bezügen sinnbildlich präsentiert, aber es handelt sich nicht um einen Affektausdruck. Goldschmidts Deutung wäre natürlich durch eine genauere Analyse zu bestätigen, in diesem Fall reichen aber die Mittel der technischen Analyse aus, denn der Ausdruckswert spielt nur eine untergeordnete Rolle.

Es gibt nun aber auch viele ausgezeichnete Werke reiner Musik, denen man weder Inhalt noch Gehalt zuschreiben kann. Zwar ist es immer schwierig zu zeigen, daß ein Werk keine Bedeutung hat, denn aus der Tatsache, daß man bisher keine passende Interpretation gefunden hat, folgt ja nicht, daß keine solche Interpretation existiert, aber es gibt doch Werke, deren Vorzüge vor allem im Formalen und Ästhetischen liegen, die man durchaus mit Hanslick als „tönend bewegte Formen“ bezeichnen kann, als technisch interessantes oder

²⁵ Goldschmidt (1961), S.23.

ästhetisch reizvolles Formenspiel. Das gilt insbesondere für Werke der anspruchsvollen Unterhaltungsmusik — wir wollen auch von (gehobener) *Spieldmusik* reden —, deren Ziel nur darin besteht, den Hörer ästhetisch und intellektuell zu erfreuen, glanzvolle oder artistische Musik darzubieten, die aber nicht große Kunst sein wollen im Sinn der Konzeption, die am Ende des 18. Jahrhunderts aufkam, also keine tiefen Gedanken oder Empfindungen ausdrücken wollen. Ihr Ziel ist das *delectare*, nicht das *movere* oder *docere*. Ein solches Werk ist z.B. Mozarts Konzert für Flöte, Harfe und Orchester in C-dur (KV 299). Es ist ein glanzvolles Stück festlich heiterer Unterhaltungsmusik. Es wäre offenbar abwegig, hier nach einem inneren Programm oder metaphysischen Bezügen zu suchen. Auch von einem Ausdruck von Empfindungen kann, zumindest in den Ecksätzen, nicht die Rede sein. Diese Sätze sind zwar durchaus ausdrucksvoll, aber das heißt nicht, daß sie auch etwas ausdrücken, sondern nur, daß sie ausgeprägte expressive Qualitäten haben — sie sind heiter bzw. fröhlich und schwungvoll, wobei sich auch besinnlichere Töne einmischen. Gerade die ästhetisch ansprechende *varietas*, der Wechsel der Ausdruckswerte, verhindert einen Gefühlsausdruck. Paul Hindemith hat gegen die These, Musik drücke Empfindungen aus, eingewendet, reale Gefühle könnten sich nicht so schnell ändern wie die Ausdruckswerte der musikalischen Perioden in einem Stück.²⁶ Nun ist zwar Musik nie Ausdruck „realer“ Gefühle, die in unserem normalen Leben verankert sind und durch konkrete Erfahrungen ausgelöst werden, richtig ist aber, daß eine Passage nur dann zum Ausdruck i.e.S. einer Empfindung wird, wenn wir sie mitvollziehen und ungestört hören können und darin ein zwar nicht „reales“ aber doch wirkliches Gefühl entsteht. Auch solche Empfindungen lassen sich nicht beliebig an- und ausschalten oder variieren, ihr Vollzug bedarf einer gewissen Zeit zum Einschwingen und Vertiefen, so daß in der Regel nur längere Passagen — ganze Sätze oder größere Satzteile — mit einheitlichen expressiven Qualitäten für den Gefühlsausdruck geeignet sind. Auch im Mittelsatz, dem Andantino, der besonders ausdrucksvoll und gefühlvoll ist, und den man sogar als „beseelt“ bezeichnen könnte, kann man nicht vom Ausdruck einer spezifischen Empfindung reden. Ein solcher Ausdruck würde schon

²⁶ Vgl. Hindemith (1952), S.38.

wenig in den Rahmen der beiden anderen Sätze und zum Charakter des ganzen Stückes passen, und auch hier hört man die Musik gegenständlich, als Musizieren der Instrumente. Auch die Flöte erscheint weniger als Stimme denn als Instrument. Das Konzert ist sicher ein Stück gehaltvoller Musik, aber „gehaltvoll“ bedeutet nicht dasselbe wie „einen Gehalt haben“ — ebensowenig wie „bedeutungsvoll“ dasselbe besagt wie „eine Bedeutung im semiotischen Sinn haben“. Gehaltvoll ist diese Musik nur durch ihre kompositorische und ästhetische Brillanz.

Die Grenzen zwischen solcher Spielmusik und Musik, die etwas ausdrückt (oder doch ausdrücken will), sind unscharf. Wie wir schon in 6.2 sahen, ist es schwierig, zwischen Stücken oder Passagen zu unterscheiden, die nur ausdrucksvoll, gefühlvoll oder stimmungsvoll sind und solchen die tatsächlich etwas ausdrücken. Auch Mozarts Violinkonzert Nr.5 in A-dur (KV 219) ist äußerlich gesehen (vom Anlaß der Komposition und vom Adressatenkreis her) ein Stück gehobener Unterhaltungsmusik, hier handelt es sich aber nicht nur um ausdrucksvolle Musik, sondern um einen echten Ausdruck von Empfindungen. Ferner spielt das technisch Formale in der Musik eine erheblich größere Rolle als in der Dichtung und in der bildenden Kunst — mit Ausnahme der Architektur. Die Musik hat sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als schöne Kunst verstanden, als Kunst, zu deren Anliegen immer auch die ästhetische Schönheit gehörte. Seit der Renaissance galten *varietas*, *elegantia*, *exornatio* und *expressio* als Hauptziele der Komposition und von diesen vier beziehen sich drei auf den ästhetischen und formalen Reiz.

In diesem Kapitel ging es um die Frage der Adäquatheit unserer Bestimmung des Kunstwerks als gelungenem Ausdruck eines bedeutsamen Gehalts, also der Explikation III aus 3.2 im Felde der Musik. Wir haben zunächst gezeigt, daß es mannigfache Formen musikalischen Ausdrucks gibt und haben auf Werke hingewiesen, die man zweifellos als gelungenen Ausdruck bedeutsamer Gehalte bezeichnen kann. Wir haben aber auch gesehen, daß es im Bereich der reinen Musik Werke von Rang gibt, denen sich kein Gehalt zuschreiben läßt. Erweist sich unsere Explikation damit als unhaltbar? Anlaß für ihre Aufstellung war die Tatsache, daß der normale Kunstbegriff nicht nur recht vage ist, sondern auch nach heterogenen Kriterien verwendet wird — das wurde insbesondere bei der Diskussion der

üblichen Maßstäbe für den Rang von Kunstwerken deutlich. In der Ästhetik benötigt man aber einen präziseren Begriff, der einheitlichen Kriterien folgt. Unsere Explikation sollte nun erstens eine Klasse von Kunstwerken herausheben, die sich durch Relevanz für das allgemeine geistige Leben auszeichnen, und sie sollte zweitens im wesentlichen die unbestritten großen Werke erfassen, also die Adäquatheitsforderung für Explikationen erfüllen. Es hat sich nun schon in den vorausgehenden Kapiteln gezeigt, daß sich diese beiden Forderungen nicht problemlos vereinigen lassen. Bei Konflikten haben wir der ersten den Vorzug gegeben. Die Rechtfertigung dafür ergibt sich aus folgender Überlegung: Kunst ist auch ein wertender Begriff und von daher gehen auch in die Adäquatheitsforderung Wertgesichtspunkte ein. Das wäre auch dann der Fall, wenn wir in ihr nicht schon von „unbestritten großen Kunstwerken“, sondern einfach von „Kunstwerken“ gesprochen hätten. Nun gibt es viele Wertaspekte, unter denen sich Kunstwerke auszeichnen können, neben dem des bedeutsamen Gehalts solche der Kunstfertigkeit, des ästhetischen Reizes, der historischen Wirkungen, die von ihnen ausgingen, usf., und all diese Aspekte gehen in den normalen Kunstbegriff ein, so daß sich die Werke, an denen wir die Adäquatheit unserer Explikation messen wollen, unter teilweise recht heterogenen Gesichtspunkten auszeichnen. Im Zweifelsfall wird man also prüfen müssen, welches Gewicht die Wertaspekte haben, unter denen das Werk als groß erscheint. Sehen wir dabei nun den Gesichtspunkt eines bedeutsamen Gehalts, den wir unserer Explikation zugrunde gelegt haben, als den gewichtigsten an, so wird die Adäquatheitsforderung insofern trivialisiert, als sie sich dann von vornherein nur auf jene Kunstwerke bezieht, die unter den festgelegten Begriff fallen. Andererseits wäre es aber inkonsequent, diesen Gesichtspunkt nicht als den entscheidenden anzusehen, denn dann hätte man ihn eben der Explikation nicht zugrunde legen dürfen. Das bedeutet nun aber keineswegs, daß unsere Explikation eine willkürliche Definition des Wortes „Kunstwerk“ ist, für die keine Adäquatheitsbedingung gilt. Erstens läßt sich die Auszeichnung des von uns gewählten Wertaspekts rechtfertigen. Im Sinn von Tolstoj muß eine Bestimmung der Kunst den Wert deutlich machen, den sie im allgemeinen Leben hat.²⁷ Kunststima-

²⁷ Vgl. dazu 3.6.

nente Aspekte geben immer nur den Wert eines Werkes relativ zu dem der Kunst (bzw. Kunstgattung) als solcher an; der läßt sich aber weder nach kunstimmanenten Gesichtspunkten beurteilen noch einfach als gegeben voraussetzen, wie das meist geschieht, wenn der Wert von Kunstwerken nur immanent beurteilt wird. Der bedeutsame Gehalt ist nun etwas, das einem Werk eine allgemeine, über die Grenzen des Kunstbetriebs hinausgehenden Wert verleiht, und es ist, wie wir in 3.6 sahen, der einzige solche Wert, der zugleich intrinsisch und nicht bloß subjektiv ist. Zweitens haben wir uns bemüht zu zeigen, daß Kunst im Sinne unserer Bestimmung auch im Felde dessen, was man normalerweise „Kunst“ nennt, eine besondere Rolle spielt, daß eine große Zahl allgemein als hervorragend anerkannter Werke sich durch einen bedeutsamen Gehalt auszeichnet. Darin liegt die Legitimation für die Charakterisierung der Bestimmung III aus 3.2 als Explikation des Wortes „Kunst“ statt als Definition eines speziellen Terms wie z.B. „Ausdruckskunst“. Aus den genannten Gründen ist die Adäquatheitsforderung nur in Grenzen erfüllt: Jede Explikation des Wortes „Kunst“, die auf einen Begriff abzielt, der einheitlichen Kriterien folgt, muß wegen des wertenden Charakters dieses Begriffs auch einen bestimmten Wertaspekt angeben, der Kunstwerke auszeichnet, und da der normale Kunstbegriff heterogenen Kriterien folgt, wird es immer im normalen Sinn große Kunstwerke geben, die nicht unter den angegebenen Begriff fallen. Die Divergenz sollte aber jedenfalls nicht zu stark sein und durch seine sonstigen Vorzüge — insbesondere seine systematische Fruchtbarkeit — aufgewogen werden.

Übertragen auf den Fall der Musik sieht diese Überlegung so aus: Eine Antwort auf die Frage, was ein musikalisches Kunstwerk ist, muß von der Signifikanz der Musik für das menschliche Leben ausgehen, nicht von musikimmanenten Gesichtspunkten. Seit Platon ist immer wieder die starke Wirkung der Musik auf die Menschen betont worden, ihre Kraft in „das Innerste der Seele einzudringen und sie am stärksten zu ergreifen“. Dabei geht es nicht um eine gewissermaßen mechanische (durch physiologisch-psychologische Mechanismen bedingte) Erregung von Gefühlen. „Ergriffensein“ ist hier vielmehr im Sinn eines tiefen Erlebens zu verstehen, und dieses setzt voraus, daß in der Musik ein bedeutsamer seelisch-geistiger Gehalt zum Ausdruck kommt. Musik, die nichts ausdrückt, kann uns nicht tiefer ergreifen. Sie kann uns durch ihren ästhetischen Reiz,

ihre Schönheit erfreuen, Schönheit ergreift aber nur, wenn sie über bloße Formenschönheit hinausgeht und sich mit dem Bedeutungsvollen, Wertvollen verbindet. Auch in der Musikkritik wollen wir, nach dem Wort von E.Staiger, „begreifen, was uns ergreift“. Der entscheidende Wertaspekt ist danach auch im Fall der Musik der bedeutsame Gehalt. Während sich im Feld der gebundenen Musik, speziell der Vokalmusik, wohl die meisten Werke, die man im normalen Sinn als große Kunstwerke ansieht, unter diesem Aspekt auszeichnen, läßt sich das im Bereich der reinen Musik nicht behaupten. Musik läßt sich aber nicht mit reiner Musik identifizieren, die Frage der Adäquatheit der Ausdruckstheorie entscheidet sich also nicht allein an ihr. Auf Spielmusik, die nur auf formalen und ästhetischen Glanz abzielt, kann sich ein Einwand gegen die Theorie nicht berufen — trotz der zahlreichen vortrefflichen Werke, die sie hervorgebracht hat —, da sie auch im normalen Verständnis vielfach nicht zur großen Kunst gerechnet wird. Welche großen Werke reiner Musik schließt unsere Explikation dann aber aus? Es müßten solche sein, die zwar nichts (oder nichts Bedeutsames) ausdrücken, sich aber durch andere Wertkriterien als die Spielmusik auszeichnen, Werke, die neben formaler Meisterschaft und ästhetischem Glanz noch andere Meriten haben. Solche Meriten sind aber nie aufgewiesen worden, wenn man von historischen Aspekten absieht wie dem Einfluß, der von einem Werk ausging, seiner stilprägenden Kraft oder seiner Bedeutung als Zeugnis für eine Epoche. Hier geht es aber nicht um solche extrinsischen Werte, sondern um intrinsische. Reine Musik hat seit ihren Anfängen immer wieder beansprucht, eine eigenständige Sprache zu sein. Darin, und das heißt in ihrer Ausdrucksfähigkeit sah sie ihre Legitimation. Es kann demnach nicht ganz falsch sein, sie auch an diesem ihrem eigenen Anspruch zu messen, und nur jene ihrer Werke als „groß“ zu bezeichnen, die diesen Anspruch tatsächlich einlösen. „Ausdruck ist unsere Kunst“, sagt Richard Strauss, „und ein Kunstwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Gehalt mitzuteilen hat — natürlich einen, der sich eben nur in Tönen wahrhaft darstellen, in Worten allenfalls andeuten, aber nur andeuten läßt —, ist für mich eben alles andere als Musik“.²⁸

²⁸ Zitiert in Schlesinger (1930), S.69.

Literatur

- Aiken, H.D.: The aesthetic relevance of belief, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1951, abgedr. in Beardsley and Schueller (1967), 141–154
- Aldrich, V.C.: *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs 1963
- Allesch, J.v.: Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben, *Psychologische Forschung, Zeitschrift f. Psychologie und ihre Grenzwissenschaft* 6 (1925), 1–91
- Andreades, G.A.: Die Sophienkathedrale von Konstantinopel, *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1 (1931), 33–94
- Arnheim, R.: *Art and Visual Perception*, New York 1956
- Ayer, A.J.: *Language, Truth, and Logic*, London 1936, 21946; dt. Sprache, Wahrheit und Logik, Stuttgart 1970
- Badt, K.: *Die Kunst Cézannes*, Ansbach 1956
- Bandmann, G.: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, 71981
- Barrett, C. (Hg.): *Collected Papers on Aesthetics*, Oxford 1965
- Beardsley, M.C.: *Aesthetics — Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958
- Beardsley, M.C.: On the generality of critical reasons, *The Journal of Philosophy* 59 (1962), 477–86
- Beardsley, M.C. und Schueller, H.M. (Hg.): *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*, Belmont/Cal. 1967
- Beardsley, M.C. und Wimsatt, W.K.: The intentional fallacy, *Sewanee Review* 54 (1946), 468–88; abgedr. in Margolis (1962)
- Bell, C.: *Art*, London 1914, Neuausgabe London 1949, dt. Kunst, Dresden 1922
- Bense, M.: *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden 1965
- Besseler, H.: Das musikalische Hören der Neuzeit (Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 104, Heft 6), Berlin 1959
- Biemel, W.: Pop-art und Lebenswelt, *Aachener Kunstblätter* 40 (1971), 194–214
- Bittner, R. und Pfaff, R. (Hg.): *Das ästhetische Urteil*, Köln 1977
- Black, M.: Metapher, *Proceedings of the Aristotelian Society* 55 (1951), abgedr. in M. Black: *Models and Metaphors*, Ithaca/N.Y. 1962
- Blankenburg, W.: Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium J.S. Bachs, *Musik und Kirche* 32 (1962), 245–254, abgedr. in Blankenburg (1970)
- Blankenburg, W.: *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970
- Blume, F.: *Was ist Musik?* Kassel 1959, 21960

- Böckmann, P.: Formgeschichte der deutschen Dichtung, Bd. I: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache, Hamburg ¹1949, ²1965
- Brecht, B.: Schriften zum Theater, Bd. III, Frankfurt a.M. 1963
- Brod, M.: Franz Kafka — Eine Biographie, ³Frankfurt a.M. 1954
- Brown, C.S.: Music and Literature, Athens/Georgia 1948
- Burke, E.: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (¹1757, ²1759), hg. J.T.Boulton, London 1958
- Buschbeck, E.H.: Bemerkungen zum Problem der Qualität, in: Festschrift für Karl M.Swoboda, Wien 1959, 39—45.
- Buschor, E.: Griechische Vasen, München 1969
- Busoni, F.: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Frankfurt a.M. 1974
- Butler, G.G.: „Fugue and Rhetoric“, Journal of Music Theory 21 (1977), 49—109
- Chomsky, N.: Reflections on Language, London 1975; dt. Reflexionen über die Sprache, Frankfurt a.M. 1977
- Cioffi, F.: Intention and interpretation in criticism, Proceedings of the Aristotelian Society 64 (1963/64), abgedr. in Barrett (1965)
- Cohen, M.: Appearance and the aesthetic attitude, Journal of Philosophy 56 (1959), 915—26
- Collingwood, R.G.: The Principles of Art, London 1938
- Cooke, D.: The Language of Music, Oxford 1959
- Croce, B.: Estetica come scienza, dell'espressione e linguistica generale, Bari 1901, auch in Filosofia dello spirito, Bd.1 1901. Dt. Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik, übers. K.Federn, Leipzig 1905
- Croce, B.: Kleine Schriften zur Ästhetik, 2 Bde., hg. J.v.Schlosser, Tübingen 1929 (= Gesammelte philosophische Schriften, hg. H.Feist, II.Reihe: Kleinere philosophische Schriften, Bd.2)
- Dahlhaus, C.: Musikästhetik, Köln 1967
- Dahlhaus, C.: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, Regensburg 1971
- Dahlhaus, C. (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975
- Dahlhaus, C.: La malinconia, in Finscher (1983), 200—211
- Dahlhaus, C. und Zimmermann, M. (Hg.): Musik — zur Sprache gebracht, Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten, Kassel 1984
- Danto, A.C.: Imagination, reality, and art, in Hook (1966), 220—35
- David, J.N.: Die Juppiter-Symphonie, Göttingen 1953, ⁴1960
- Dawson, S.: 'Distancing' as an aesthetic principle, Australasian Journal of Philosophy 39 (1961), 155—174
- Dickie, G.: Aesthetics, New York 1971
- Dilthey, W.: Die Entstehung der Hermeneutik (1900), in (1913) Bd.V.
- Dilthey, W.: Gesammelte Schriften, ursprünglich 12 Bde., ¹Leipzig 1913ff, ²Stuttgart 1957ff, ⁶1966ff.
- Dubos, J.-B.: Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, Paris 1719, ⁷1770
- Ducasse, C.J.: Philosophy of Art, 1929

- Eggebrecht, H.H.: Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), 323–349
- Eggebrecht, H.H.: Zur Methode der musikalischen Analyse, in L.U. Abraham (Hg.): Erich Doflein — Festschrift zum 70. Geburtstag, Mainz 1972, 67–84
- Eggebrecht, H.H.: Musikalisches Denken, Wilhelmshaven 1977
- Elders, W.: Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer, Bilthoven 1968
- Elliott, R.K.: Poetry and truth, Analysis 27 (1967), 77–132
- Elliott, R.K.: Aesthetic theory and the experience of art, Proceedings of the Aristotelian Society n.s. 67 (1966/67), 111–26, abgedr. in Osborne (1972)
- Elton, W. (Hg.): Aesthetics and Language, Oxford ¹1954, ³1967
- Faltin, P. und Reinecke, H.-P. (Hg.): Musik und Verstehen, Köln 1973
- Ferguson, D.N.: Music as Metaphor: The Elements of Expression Minneapolis 1960
- Finscher, L. (Hg.): Ludwig van Beethoven, Darmstadt 1983
- Fontane, Th.: Gesammelte Werke, 22 Bde., Berlin 1905–11
- Forchert, A.: Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen, in C. Dahlhaus (1975), 41–52, abgedr. in L. Finscher (1983)
- Forchert, A.: Die Darstellung der Melancholie in Beethovens op. 18, 6, in Finscher (1983), 212–239
- Forssmann, E.: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 11 (1966), 132–169
- Fränkel, H.: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München ³1976
- Frege, G.: Nachgelassene Schriften, hg. H. Hermes, F. Kambartel, F. Kaulbach, Hamburg 1969
- Freud, S.: Totem und Tabu, Wien ²1920
- Frey, D.: Zuschauer und Bühne, in D. Frey: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, ¹Wien 1946, ²Darmstadt 1972, 151–223
- Friedländer, M.J.: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford und Zürich 1946
- Fry, R.: Vision and Design, London 1920
- Gallie, W.B.: The function of philosophical aesthetics, Mind 57 (1948), 302–21; abgedr. in Elton (1954)
- Gatz, F.: Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen, Stuttgart 1929
- Georgiades, Th.: Musik und Sprache, Berlin 1954
- Georgiades, Th.: Musik und Rhythmus bei den Griechen — Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg 1958
- Georgiades, Th.: Schubert — Musik und Sprache, Göttingen 1967
- Gogh, V. van: Briefe an seinen Bruder, Berlin ¹1914, ²1928
- Goldschmidt, H.: Zur Methodologie der musikalischen Analyse, Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1961), Heft 4, 3–30
- Gombrich, E.H.: Art and Illusion, New York ¹1960, ²1961; dt. Kunst und Illusion, 1967

- Goodman, N.: *Languages of Art*, Indianapolis 1968
- Gray, B.: *The Problem of Style and Its Solution*, Den Haag 1969
- Greene, T.M.: *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton ¹1940, ²1947
- Gurlitt, W.: *Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, Helicon 5 (1943), 67–86
- Haftmann, W.: *Malerei im 20. Jahrhundert*, 2 Bde., München ¹1954/55, ⁴1962
- Hampshire, St.: *Logic and appreciation*, *World Review* (1952), abgedr. in Elton (1954), 161–169; dt. in Bittner und Pfaff (1977)
- Hampshire, St.: *Types of Interpretation*, in Hook (1966), 101–108
- Hanslick, E.: *Vom musikalischen Schönen*, Leipzig 1854, Nachdr. Darmstadt 1973
- Hartmann, E.v.: *Philosophie des Schönen*, ¹1887, ²Berlin 1924
- Hartmann, N.: *Ästhetik*, Berlin ¹1953, ²1966
- Hatzfeld, H.: *Initiation à l'explication de textes Français*, München ¹1957, ²1966
- Hegel, G.W.F.: *Werke in 20 Bänden* (Suhrkamp), Frankfurt a.M. 1969ff. *Vorlesungen über die Ästhetik* (VÄ) in Bd.13–15.
- Heitsch, E.: *Willkür und Problembewußtsein in Platons Kratylos*, *Abh. der Geistes- und Sozialwiss. Klasse der Akademie d. Wissenschaften und der Literatur Mainz*, 1984, Nr.11
- Helmers, H. (Hg.): *Raabe in neuer Sicht*, Stuttgart 1968
- Helms, S.: *Zahlen in J.S.Bachs Matthäuspassion*, *Musik und Kirche* 40 (1970), 18–27, 100–110
- Henle, P. (Hg.): *Language, Truth, and Culture*, Ann Arbor 1958, Chicago ²1965
- Hepburn, R.W.: *Poetry and concrete imagination*, *British Journal of Aesthetics* 12 (1972), 3–18
- Hermant, J.: *Synthetisches Interpretieren*, München ¹1968, ²1969
- Heyl, B.: *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New York 1943
- Hindemith, P.: *A Composer's World*, 1952; dt. *Komponist in seiner Welt*, 1959
- Höllerer, W.: *Theorie der modernen Lyrik*, Reinbek b. Hamburg 1965
- Hook, S. (Hg.): *Art and Philosophy*, New York 1966
- Hospers, J.: *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill/ N.C. 1946
- Hospers, J.: *Art and reality*, in Hook (1966), 121–52
- Hospers, J.: *Literature and human nature*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1958, abgedr. in Beardsley und Schueller (1967), 129–140
- Huber, K.: *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, Leipzig 1923
- Huber, K.: *Musikästhetik* (hg. O.Ursprung), Ettal 1954
- Humboldt, W.von: *Gesammelte Schriften*, hg. von der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften, 17 Bde. Berlin 1903ff.
- Hume, D.: *Essays Moral, Political, and Literary* (¹1742, ²1751), in Bd.3 und 4 von: D.Hume: *The Philosophical Works*, hg. T.H.Green und T.H.Grose, London 1882; Nachdr. Aalen 1964
- Hungerland, I.C.: *Once again, aesthetic and non-aesthetic*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1968), 285–295; abgedr. in Osborne (1972).

- Hutcheson, F.: Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue (¹1725, ⁵1738), in *Collected Works of F. Hutcheson*, hg. B. Fabian, Bd. 1; Nachdr. Hildesheim 1971. (I)
- Ingarden, R.: Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks, Tübingen 1962
- Isenberg, A.: Critical communication, *Philosophical Review* 58 (1949), 330–44; abgedr. in Elton (1954), dt. in Bittner und Pfaff (1977)
- Isenberg, A.: The problem of belief, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13 (1954/55), abgedr. Beardsley und Schueller (1967)
- Jantzen, H.: Wert und Wertung des Kunstwerks, in: *Festschrift für Kurt Bauch*, München 1957, 9–20
- Jaspers, K.: Über das Tragische, in K. J.: *Von der Wahrheit*, München ¹1947, abgedr. in K. J.: *Was ist Philosophie?*, München 1976
- Kaemmerling, E. (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie, Köln ¹1979, ³1984
- Kähler, H.: *Die Hagia Sophia*, Berlin 1967
- Kandinsky, W.: *Das Geistige in der Kunst*, ¹1912, Bern 1963
- Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*, hg. K. Vorländer, ¹Leipzig 1924, ²Hamburg 1954 (KU)
- Kaplan, A.: Referential meaning in the arts, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1954), abgedr. in Beardsley und Schueller (1967), 103–19
- Katz, D.: *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930
- Kayser, W.: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern ¹1948, ¹⁴1969
- Kemp, J.: The work of art and the artist's intention, in C. A. Mace (Hg.): *British Philosophy in Mid-Century*, London ¹1957, ²1966
- Kennick, W. E.: Does traditional aesthetics rest on a mistake? *Mind* 66 (1958), 317–34
- Kepler, J.: *Harmonices mundi* (1699), übers. von M. Caspar, München 1939
- Kirkendale, U.: The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian, *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), 88–141
- Kirkendale, W.: Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition, *Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte* 271 (1971), 121–58
- Kirkendale, W.: Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach, *Journal of the American Musicological Society* 32 (1979), 1–44
- Kirkendale, W.: Circulatio-Tradition, Maria lactans, and Josquin as Musical Orator, *Acta Musicologica* 56 (1984), 221–233
- Kitschelt, L.: *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, Münchener Dissertation 1938
- Kivy, P.: *Speaking of Art*, Den Haag 1973
- Klauwell, O.: *Geschichte der Programmmusik*, Leipzig 1910

- Knight, H.: The use of 'good' in aesthetic judgments, *Proceedings of the Aristotelian Society* 1949, abgedr. in Elton (1954)
- Koppe, F.: *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1983
- Kretzschmar, H.: Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 9 (1902), 45–66
- Kretzschmar, H.: *Musikalische Zeitfragen*, Leipzig 1903
- Kretzschmar, H.: Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 12 (1905), 73–86
- Kubach, H.E. und Haas, W. (Hg.): *Der Dom zu Speyer*, 2 Bde. München 1972
- Kuhn, H.: Die Ontogenese der Kunst, in: *Festschrift für H. Sedlmayr*, München 1962, 13–55
- Kurth, E.: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*, Bern 1920
- Kutschera, F.v.: *Sprachphilosophie*, München ²1975
- Kutschera, F.v.: *Grundfragen der Erkenntnistheorie*, Berlin 1981
- Kutschera, F.v.: *Grundlagen der Ethik*, Berlin 1982
- Kutschera, F.v.: Remarks on action-theoretic semantics, *Theoretical Linguistics* 10 (1983), 1–11
- Lamb, C.: *Die Wies*, München 1964
- Lämmert, E.: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955
- Lange, K. und Hirmer, M.: *Ägypten-Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden*, München ¹1967, ²1978
- Lersch, Ph.: *Der Aufbau der Person*, München ⁷1956
- Lessing, A.: What is wrong with a forgery? *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1965, abgedr. in Beardsley und Schueller (1967), 241–252
- Lewis, D.: *Convention*, Cambridge/Mass. 1969
- Lippman, E.A.: *A Humanistic Philosophy of Music*, New York 1977
- Lippman, E.A. (Hg.): *Musical Aesthetics – A Historical Reader*, Bd.I: From Antiquity to the 18th Century, New York 1985
- Lipps, Th.: *Ästhetik*, 2 Bde. Leipzig 1903/1906
- Lissa, Z.: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, *Musikforschung* 19 (1966), 364–78
- Liszt, F.: *Gesammelte Schriften*, hg. L. Ramann, 6 Bde. Leipzig 1880/83, Nachdr. Hildesheim 1978
- Loewy, E.: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom 1900
- Lord, C.: Organic unity reconsidered, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1964, abgedr. in Beardsley und Schueller (1967), 82–89
- Lorenz, K.: Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, *Zeitschrift für Tierpsychologie* 5 (1943), 235–409
- Lubbock, P.: *The Craft of Fiction*, ¹1921, ²1954, London 1966
- Lurker, M.: *Bibliographie zur Symbolkunde*, 3 Bde. 1964–68
- Macdonald, M.: Some distinctive features of arguments used in criticism of the arts, in Elton (1954), dt. in Bittner und Pfaff (1977)
- Marc, F.: *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, 2 Bde., Berlin 1920

- Margolis, J.: The identity of a work of art, *Mind* 68 (1959), 34–50, spätere Version in Margolis (1965)
- Margolis, J.: Aesthetic perception, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19 (1960), 209–13
- Margolis, J.: *The Language of Art and Art Criticism*, Detroit 1965
- Margolis, J. (Hg.): *Philosophy Looks at the Arts*, New York 1962
- Meggle, G.: *Grundbegriffe der Kommunikation*, Berlin 1981
- Meyer, H.: Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27 (1953) 236–67; abgedr. in Helmers (1968), 98–129
- Miller, A.: *Collected Plays*, New York 1957
- Mohr, W.: Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Mozart, *Die Musikforschung* 13 (1960), 456f.
- Morris, Ch.: Esthetics and the Theory of Signs, *Journal of Unified Science (Erkenntnis)* 8 (1938), 131–150, dt. in Morris: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*, München 1972
- Möseneder, K.: *Lapides vivi – Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 34 (1981), 39–69
- Mothersill, M.: „Unique“ as an aesthetic predicate, *Journal of Philosophy* 68 (1961), 421–37
- Müller, G.: Über das Zeitgerüst des Erzählens, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte* 24 (1950), 1–31
- Nietzsche, F.: *Werke*, hg. K. Schlechta, 3 Bde., München 1969
- Ogden, C. K. und Richards, I. A.: *The Meaning of Meaning*, London 1923, 10London 1949
- Osborne, H.: *The Art of Appreciation*, London 1970
- Osborne, H. (Hg.): *Aesthetics*, Oxford 1972
- Otto, R.: *Das Heilige*, 1917, 21936, Nachdr. München 1979
- Panofsky, E.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), abgedr. in Panofsky (1964) und Kaemmerling (1979)
- Panofsky, E.: *Studies in Iconology*, New York 1939, 31967
- Panofsky, E.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964
- Panofsky, E. und Saxl, F.: *Dürers 'Melencholia I'*, Leipzig 1923
- Parker, D. H.: *The Principles of Aesthetics*, Boston 1920
- Passmore, J. A.: The dreariness of aesthetics, *Mind* 60 (1951), abgedr. in Elton (1954)
- Pfrogner, H.: *Musik, Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg 1954
- Pratt, C. C.: *The Meaning of Music*, New York 1931
- Pratt, C. C.: *Music as the Language of Emotion*, Washington 1952
- Ratz, E.: Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens, *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), 756–766; abgedr. in Finscher (1983)

- Redpath, T.: Some problems of modern aesthetics, in C.A. Mace (Hg.): *British Philosophy in Mid-Century*, London 1957
- Reinhardt, H.: *La cathédrale de Reims*, Paris 1963
- Reynolds, P.: *Drama — Text into Performance*, Harmondsworth 1986
- Richards, I. A.: *Principles of Literary Criticism*, 1924 London 1967
- Riemann, H.: *Grundlinien der Musikästhetik*, 1887, 6. Berlin 1921
- Ringbom, S.: *The Sounding Cosmos — A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, *Acta Academiae Aboensis*, Ser. A: *Humaniora*, Bd. 38, Abo 1970
- Rudner, R.: On semiotic aesthetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1951, abgedr. in Beardsley und Schueller (1967)
- Rupprecht, B.: *Die bayerische Rokoko-Kirche*, Kallmünz 1959
- Ruskin, J.: *Modern Painters*, Bd. 1, London 1843
- Sartre, J. P.: *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris 1939
- Sartre, J. P.: *L'imaginaire — Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940); dt. *Das Imaginäre*, 1971
- Sauer, J.: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 1902, 2. Freiburg i. B. 1924; Nachdruck Münster 1964
- Schenk, E.: Zur Tonsymbolik in Mozarts 'Figaro', *Neues Mozart-Jahrbuch* 1 (1941), 114—34
- Schering, A.: *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934
- Schering, A.: *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936, Nachdruck Hildesheim 1973
- Schering, A.: *Zur Erkenntnis Beethovens*, Würzburg 1938
- Schering, A.: *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941
- Schering, A.: *Humor, Heldentum, Tragik bei Beethoven. Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens*, hg. H. Osthoff, Straßburg 1955 (2. Aufsatz abgedr. in L. Finscher (1983))
- Schlegel, A. W.: *Vorlesungen über die Schöne Literatur und Kunst, Teil I: Die Kunstlehre (1801/02)*, *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. B. Seuffert, Heilbronn 1884, Nachdruck 1968
- Schleiermacher, F.: *Vorlesungen über die Aesthetik*, a. d. Nachlaß hg. C. Lommatzsch, Berlin 1842, Nachdruck Berlin 1974
- Schlesinger, M.: *Geschichte des Symbols (1912) und Symbolik der Tonkunst (1930)*, abgedr. in einem Bd. Hildesheim 1967
- Schmitz, A.: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950
- Schmitz, A.: *Das Gesetz in Musiktheorie und Musik*, in: *Mainzer Universitätsgespräche WS 1958: Das Gesetz*, hg. R. Schaeffler und G. Eifler (Typoskript)
- Schöne, W.: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, 6. 1983
- Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I (1819), *Sämtliche Werke*, hg. W. v. Löhneysen, Bd. 1, Darmstadt 1982
- Searle, J. R.: *Speech Acts*, Cambridge 1969

- Sedlmayr, H.: Architektur als abbildende Kunst (1948), abgedr. in Sedlmayr (1959), Bd. II, 211–34
- Sedlmayr, H.: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950
- Sedlmayr, H.: Vermeer: Der Ruhm der Malkunst, in: Festschrift für H. Jantzen (1951), abgedr. in Sedlmayr (1958), 161ff.
- Sedlmayr, H.: Allegorie und Architektur (1954), abgedruckt in Sedlmayr (1959), Bd. II, 235–49
- Sedlmayr, H.: Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958
- Sedlmayr, H.: Epochen und Werke – Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, 3 Bde., Wien 1959, 1960, 1982
- Sedlmayr, H.: Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden, Hefte d. Kunsthistorischen Seminars d. Univ. München, 2 (1957), 1–48. Abgedr. in Sedlmayr (1959), Bd. I.
- Sibley, F.N.: Aesthetic concepts, *Philosophical Review* 68 (1959), 421–50. Dt. in Bittner und Pfaff (1977)
- Sibley, F.N.: Aesthetic and nonaesthetic, *Philosophical Review* 74 (1965), 135–159, dt. in Bittner und Pfaff (1977)
- Sibley, F.N.: Objectivity in aesthetics, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. vol. 47 (1968), 31–55
- Simson, O.v.: Die Gotische Kathedrale, Darmstadt 1968 (Übers. von *The Gothic Cathedral*, New York 1962)
- Solger, K.W.F.: Vorlesungen über Ästhetik, hg. K.W.L. Heyse 1829, Nachdr. Darmstadt 1962
- Sparshott, F.E.: *The Concept of Criticism*, Oxford 1967
- Staiger, E.: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, 1968
- Staiger, E.: *Die Kunst der Interpretation*, Bern 1955, 1963
- Stanzel, F.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964
- Stevenson, Ch.L.: Interpretation and evaluation in aesthetics, in M. Black (Hg.): *Philosophical Analysis*, Ithaca, N.Y. 1950, 341–83
- Stolnitz, J.: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston 1960
- Strawinsky, I.: *Chroniques de ma vie*, Paris 1935
- Szondi, P.: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 1956, 1968
- Tolstoj, L.N.: *Was ist Kunst?* (1895), dt. Berlin 1911
- Tomas, V.: Aesthetic vision, *The Philosophical Review* 68 (1959), 52–67
- Tormey, A.: *The Concept of Expression*, Princeton 1971
- Unger, H.-H.: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, Nachdr. Hildesheim 1969
- Vivas, E.: The objective basis of criticism, in: *Creation and Discovery*, New York 1955, 291–315
- Walzel, O.: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923
- Webern, A.: *Der Weg zur neuen Musik*, Vorträge 1932/33, hg. W. Reich, Wien 1960

- Weidlé, W.: *Gestalt und Sprache des Kunstwerks* (hg. K. Möseneder), Mittenwald 1981
- Weitz, M.: *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Cleveland 1964, ²1966
- Wellek, A.: *Musikpsychologie und Musikästhetik — Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt 1963
- Wellek, R.: *Concepts of Criticism*, New Haven 1963
- Wellek, R. und Warren, A.: *Theory of Literature*, New York ¹1946, ³1962
- Whorf, B. L.: *Language, Thought, and Reality*, hg. J. B. Carroll New York 1956
- Wiese, B. v. (Hg.): *Die deutsche Lyrik*, 2 Bde., Düsseldorf 1970
- Witasek, St.: *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, Leipzig 1904
- Wittgenstein, L.: *Philosophische Untersuchungen*, hg. A. Anscombe und R. Rhees, Oxford 1953
- Wölfflin, H.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, ¹1915, ¹⁴Basel 1970
- Wollheim, R.: *Art and Its Objects*, New York 1968
- Zajonc, .: *Feeling and thinking — Preferences need no inferences*, *American Psychologist* (1980) No. 35, 151—175
- Ziff, P.: *Art and the 'object of art'*, *Mind* 60 (1951), 466—80; abgedr. in Elton (1954)

Namen

- Aachen, H. v. 234
 Addison, J. 149, 237
 Agesandros 332
 Aiken, H. D. 228, 563
 Aischylos 430, 453 f., 459
 Alberti, L. B. 179, 281, 286
 Aldrich, V. C. 253, 563
 d'Alembert, J. 472, 498, 548
 Algardi, A. 333
 Algarotti, F. 553
 Alison, A. 110
 Allesch, J. v. 180, 181, 563
 Andreades, G. A. 352 f., 563
 Anthemios v. Trallos 352
 Apel, W. 532
 Aristophanes 433
 Aristoteles 5, 49, 96 f., 100, 186 f., 206,
 218, 236, 261, 264, 266 ff., 373, 405,
 426 ff., 496 ff., 544
 Arnheim, R. 53, 64, 66 f., 74, 282, 343,
 563
 Arp, H. 327
 Asam, E. Q. 326
 Äsop 159, 207, 266
 Athanadoros 332
 Augustinus 38, 105, 360, 520
 Auner, M. 307
 Avison, C. 474
 Ayer, A. J. 117 f., 120, 563
 Baburen, D. van 64
 Bach, J. S. 467, 473, 481, 496 f., 502 ff.,
 507 f., 510 ff., 544 ff., 549 f., 555 f.
 Bach, P. E. 473
 Badt, K. 240, 563
 Baldini, U. 203
 Ball, H. 183, 382
 Balla, G. 321
 Bandmann, G. 336 ff., 563
 Barrett, C. 563
 Batteux, Ch. 472 f., 475, 480, 498
 Baumgarten, A. G. 1, 3, 9, 11, 29, 83 f.,
 94, 101, 150, 220, 221, 224, 233 f.,
 236, 245, 247
 Beardsley, M. C. 5, 52, 55, 84, 144,
 156 f., 159, 161 f., 166, 189 ff., 210,
 212, 221, 242, 258, 299, 343, 369 f.,
 374, 563
 Beckett, S. 428, 445 f.
 Beckmann, M. 323 f.
 Beethoven, L. van 224, 490 ff., 497 ff.,
 515 f., 519, 524 f., 540, 547, 550 ff.,
 554
 Bell, C. 172 ff., 178, 318, 563
 Belling, R. 327
 Bellini, G. 283, 288
 Benn, G. 393 ff., 446
 Bense, M. 198, 563
 Berenson, B. 53
 Berkeley, G. 143
 Berlioz, H. 500
 Bernhard, Chr. 496
 Bernini, L. 326, 329, 331, 333
 Bessler, H. 515, 520, 563
 Beuys, J. 276
 Biemel, W. 199, 563
 Bittner, R. 563
 Black, M. 374, 563
 Blanckenburg, W. 509, 563
 Blume, F. 464, 563
 Blunt, A. 262
 Boccaccio, G. 400
 Bodmer, J. J. 159
 Boethius 467

- Böckmann, P. 377 f., 386, 564
 Böll, H. 276
 Boor, H. de 375
 Bosch, H. 223, 225 f., 263, 308
 Botticelli, S. 53 f., 223, 293
 Brancusi, C. 327 f.
 Braque, G. 311 f.
 Brecht, B. 265, 266, 564
 Bredius, A. 239
 Breitinger, J. J. 159
 Brentano, C. 43, 381, 391 f.
 Breuer, P. 333
 Bridges, R. 46
 Broad, C. D. 9
 Brod, M. 415, 423, 564
 Brown, C. S. 382, 493, 543, 564
 Bruckner, A. 525
 Bruegel, Jan d. Ä. 232
 Bruegel, Pieter d. Ä. 43, 112 f., 188,
 191, 198, 207, 219, 225 f., 236,
 250 f., 254, 256, 259 f., 263, 266,
 292, 306 ff.
 Buber, M. 423
 Bühler, K. 40, 115 f., 504
 Burke, E. 101, 129, 149 ff., 163, 564
 Burmeister, J. 496
 Buschbeck, E. H. 43, 162, 564
 Buschor, E. 280, 564
 Busoni, F. 468, 564
 Butler, J. 263, 544, 564

 Carnap, R. 117
 Carroll, L. 405
 Cennini, C. 168, 179, 239
 Cézanne, P. 174 f., 309 ff., 315, 318, 322
 Chomsky, N. 31, 564
 Chrysostomos 355
 Cicero 187
 Cioffi, F. 257, 564
 Classens, B. 308
 Clauberg, J. 247
 Clemens v. Alexandria 336
 Coëtry, A. E. M. 492

 Cohen, M. 70, 564
 Collingwood, R. G. 40, 84, 187, 190,
 564
 Conrad, J. 405
 Cooke, D. 489, 491, 564
 Courbet, G. 242
 Croce, B. 83 f., 110, 159, 168, 192,
 205 f., 208, 564

 Dahlhaus, C. 465, 472, 478, 516, 540,
 542, 551 f., 564
 Dannhauer, J. C. 247
 Danto, A. 222, 564
 Daumier, H. 252, 291, 299
 David, J. N. 531, 564
 Dawson, S. 70, 564
 Debussy, C. 500, 538
 Dehio, G. 364
 Delacroix, E. 309
 Demokrit 470 f.
 Descartes, R. 150, 361, 469
 Dewey, J. 159
 Dickens, Ch. 405
 Dickie, G. 70, 159, 564
 Diderot, D. 264, 472
 Dilthey, W. 80, 247, 249, 376, 564
 Dionysos Areopagita 362
 Dionysos Thrax 379
 Donatello 325, 332 f.
 Donner, G. R. 327
 Dostojewski, F. 263
 Dryden, J. 465, 517
 Dubos, J. B. 149, 261, 405, 472, 564
 Ducasse, C. J. 190 f., 216, 564
 Dürer, A. 62, 203, 209, 235, 269, 300 f.,
 303 ff.

 Eggebrecht, H. H. 473, 515, 521, 532,
 565
 Eist, Dietmar v. 375
 Elders, W. 501, 565
 Eliade, M.
 Eliot, T. S. 183, 229

- Elliott, R. K. 190, 222, 565
 Elton, W. 565
 Emrich, W. 423
 Epikur 262
 Ernst, M. 324

 Faltin, P. 542, 565
 Ferguson, D. N. 489, 517, 565
 Finscher, L. 551 f., 565
 Fischer von Erlach, B. 340, 551
 Fleming, P. 43, 381, 388, 506
 Fontane, Th. 222, 258, 369, 405, 565
 Fontenelle, B. 555
 Forchert, A. 551, 554, 565
 Forkel, N. 474, 503, 544
 Forssmann, E. 306, 565
 Fränkel, H. 296, 565
 Fragonard, J. H. 291 f., 294
 Frege, G. 47, 129, 131, 139 f., 565
 Freud, S. 93, 199, 565
 Frey, D. 439 f., 565
 Friedländer, M. J. 129, 565
 Fry, R. 172, 565

 Gallie, W. B. 168, 565
 Gatz, F. 465, 565
 Gauguin, P. 315, 320 ff.
 Georgiades, Th. 469, 507, 515, 534 f., 537, 565
 Gerard, A. 129, 151
 Géricault, Th. 252
 Girardon, F. 326, 342
 Goethe, W. v. 8, 17, 20, 49 f., 116, 133, 159, 178, 184, 187 f., 190, 214 f., 223 f., 245, 258, 357, 369, 371, 376 f., 383, 386, 400, 404, 428, 499, 509, 529, 534 f., 537
 Gogh, V. van 63, 232, 295 f., 298, 311, 315, 318, 320, 322, 565
 Goldschmidt, H. 526, 532, 557, 565
 Gombrich, E. H. 53, 74, 231, 240, 278, 279, 565
 Goodman, N. 27, 74, 217, 374, 566

 Gottsched, J. C. 149, 159, 265 f.
 Goya, F. 188, 191, 200, 239, 252, 263, 266, 291
 Gray, B. 380, 566
 Greco 205, 225 f., 293, 298
 Greene, T. M. 196 f., 222, 566
 Grice, H. P. 31
 Gris, J. 312
 Grünewald, M. 2, 56 f., 59, 63, 95, 221, 225 f., 232, 237 f., 293
 Gurlitt, W. 496, 566

 Haas, W. 356
 Händel, G. F. 465, 541, 543
 Haftmann, W. 309, 316, 319, 321, 324, 566
 Hampshire, St. 157, 159, 255, 566
 Hanslick, E. 172, 477 ff., 509 f., 515 ff., 528 f., 557, 566
 Hare, R. M. 142
 Hartmann, E. v. 27, 527, 566
 Hartmann, N. 27, 38, 53 f., 70, 74, 77 ff., 84, 95, 110 f., 113, 196, 208, 222, 224, 262, 270, 325, 566
 Hatzfeld, H. 380, 566
 Hauptmann, G. 428
 Haydn, J. 512
 Heem, J. D. de 62
 Hegel, G. F. W. 1 f., 5, 49, 103, 108 ff., 141, 179, 190, 192 ff., 206, 208, 218, 224, 230, 234, 236, 258, 266, 272 ff., 293, 330 f., 384, 430 ff., 474 ff., 480, 488, 516, 519, 550, 566
 Heinse, W. 473 f.
 Heitsch, E. 38, 566
 Helmers, H. 566
 Helms, S. 502, 566
 Henle, P. 35, 183, 374, 566
 Hepburn, R. W. 222, 566
 Heraeus, C. G. 340
 Heraklit 525
 Herbart, J. F. 478, 483
 Herder, J. G. 521

- Hermand, J. 378, 566
 Hesiod 264
 Hettner, H. 190
 Heyl, B. 119, 566
 Heyse, P. 414
 Hindemith, P. 558, 566
 Hirmer, M. 278
 Hobbes, Th. 31, 263
 Hölderlin, F. 394
 Höllerer, W. 382, 566
 Hoffmann, E. T. A. 224, 405, 468, 514
 Hofstätter, P. R. 45
 Hogarth, W. 188, 299
 Holbein, H. d. J. 294 f., 337
 Homer 103, 132 f., 211
 Honegger, A. 500
 Hook, S. 566
 Horaz 186, 187, 264, 269
 Hospers, J. 183, 190, 222, 224, 277, 566
 Houdon, J.-A. 326
 Huber, K. 215, 489 f., 507, 517, 566
 Hugo v. St. Victor 362, 500
 Humboldt, W. v. 34 ff., 527, 566
 Hume, D. 126, 129, 131 ff., 146, 163, 188, 262, 566
 Hungerland, I. C. 84, 89, 566
 Hutcheson, F. 86 ff., 96 f., 100, 126, 132, 149, 163, 567
 Ibsen, H. 442
 Ingarden, R. 84, 210, 257, 567
 Ionesco, E. 445
 Isenberg, A. 9, 159, 222, 228, 243 ff., 567
 Isidoros v. Milet 352
 Jacob, G. 349
 Jantzen, H. 160, 216, 237, 243, 567
 Jaspers, K. 256, 567
 Jauss, H. R. 400
 Johnson, S. 187
 Kaemmerling, E. 567
 Kähler, H. 352 ff., 567
 Kafka, F. 224, 415, 419 ff.
 Kandinsky, W. 102, 174, 180, 203, 224, 313 f., 316, 319 f., 567
 Kant, I. 3, 5, 8, 70 ff., 77 f., 87 f., 94 f., 98 ff., 126, 134 ff., 141, 144, 148, 152 f., 158 f., 188 f., 195 ff., 202, 205, 207, 227, 237 f., 242, 255, 262, 269, 442, 472, 477 f., 515, 567
 Kaplan, A. 190, 567
 Katz, D. 180, 567
 Kayser, W. 373, 376, 383 f., 404, 428, 567
 Keats, J. 199
 Kemp, J. 257, 567
 Kennick, W. F. 157, 159, 161 f., 168 f., 567
 Kepler, J. 465 ff., 567
 Kircher, A. 469, 480
 Kirchner, E. L. 232, 297
 Kirkendale, U. 567
 Kirkendale, W. 495, 497, 542, 544, 567
 Kitschelt, L. 336, 567
 Kivy, P. 75, 567
 Klauwell, O. 499, 567
 Kleist, H. v. 56, 375, 434
 Knight, H. 156, 568
 Knight, R. 120
 Koppe, F. 199, 568
 Krates v. Mallos 86
 Kretzschmar, H. 545 ff., 552, 568
 Kritios 334
 Kubach, E. 356, 568
 Kuhn, H. 271, 568
 Kurth, E. 468, 568
 Lämmert, E. 401, 568
 Lamb, C. 364, 568
 Lange, K. 278, 568
 Leibniz, G. W. 100, 149
 Leonardo da Vinci 187, 239 ff., 286 f., 294

- Lersch, Th. 519, 568
 Lessing, A. 238, 568
 Lessing, G. E. 398, 428, 434, 436
 Lewis, D. 39, 568
 Lieb, N. 366
 Lippmann, E. A. 465, 517, 520, 568
 Lipps, Th. 49, 80 ff., 224, 354, 349 f.,
 522 f., 568
 Lissa, Z. 502, 568
 Liszt, F. 500 f., 518, 520, 568
 Locke, J. 86
 Loewy, E. 278, 279, 568
 Lohner, E. 393
 Lord, C. 236, 568
 Lorenz, K. 93, 129, 568
 Lorrain, C. 292
 Lubbock, P. 401, 568
 Lukacs, G. 265
 Lukian 269, 270
 Lurker, M. 58, 568

 Macdonald, M. 120, 157, 159, 243 f.,
 568
 Mahler, G. 552
 Mallarmé, S. 382
 Marc, F. 313, 317 ff., 568
 Margolis, J. 70, 210, 254, 569
 Marinetti, T. 382
 Matisse, H. 312 f.
 Mattheson, J. 469, 492, 495
 Meergeren, van 239 f.
 Meggle, G. 31, 569
 Meier, G. F. 3, 101, 126, 149, 247
 Mendelsohn, M. 126
 Mendelsohn-Bartoldy, F. 526
 Meyer, C. F. 375
 Meyer, H. 413, 569
 Michelangelo 191, 202, 216, 228 ff.,
 255, 298, 328, 333
 Miller, A. 432, 443 f., 446 f., 569
 Möseneder, K. 338, 569
 Mohr, W. 539, 569
 Molière, J. B. 264, 443

 Mondrian, P. 112, 174, 198, 203, 314,
 317, 320, 321 f.
 Monet, C. 75, 284, 294
 Montagna, B. 93
 Moore, G. E. 94
 Morris, Ch. 84, 198, 200, 569
 Mothersill, M. 159, 569
 Mozart, W. A. 199, 497, 502, 512,
 525 f., 531, 539, 558 f.
 Müller, G. 403, 569
 Müller, W. 528
 Murillo, B. E. 299
 Myron 219, 325

 Nägeli, H. G. 478
 Nestroy, J. 166
 Nietzsche, F. 95, 227, 569
 Nolde, E. 102
 Novalis 384, 392
 Novotny, F. 310

 Odgen, C. K. 115 f., 569
 O'Neill, E. 445
 Origines 336
 Osborne, H. 76, 112, 243, 261, 264, 569
 Osgood, C. E. 45
 Otto, R. 351, 456, 569
 Ovid 329

 Palestrina, G. P. 507 f., 525
 Palma Vecchio 287
 Panaitios v. Rhodos 86
 Panofsky, E. 53, 235, 252, 255, 299 ff.,
 300, 304, 306, 328, 569
 Parker, D. H. 199, 569
 Passmore, J. A. 9, 89, 157, 569
 Paul, J. 468
 Paulus Silentarius 3
 Peirce, Ch. S. 200
 Perrault, Ch. 342
 Petrarca, F. 375, 552
 Pfaff, R.
 Pfeiffer, J. 388, 390

- Pfrogner, H. 465, 467, 569
 Phidias 331
 Picasso, P. 311 f.
 Pindar 469
 Pirandello, L. 443 ff.
 Platon 38, 45, 96, 103 ff., 110, 154, 185,
 195, 202, 222, 261, 263 f., 322, 334,
 429, 462, 467 ff., 484, 525, 561
 Plotin 105 ff., 110, 141, 151
 Pollock, J. 314
 Polydorus 332
 Polyuktos 332
 Polyklet 331
 Ponge, F. 382
 Popper, K. 4
 Poussin, N. 223, 262
 Pratt, c. C. 489, 569
 Praxiteles 331
 Prokop v. Cäsarea 354
 Proust, M. 206
 Pythagoras 145

 Quaglio, D. 203
 Quintilian 544

 Raabe, W. 2, 117, 219, 231, 263, 400 f.,
 404, 406 f., 414, 419, 461
 Raffael 198, 205, 210, 263, 282 ff.,
 287 ff.
 Ransom, J. C. 382
 Ratz, E. 532, 570
 Redpath, T. 257, 570
 Reinecke, H. P. 542
 Reinhardt, H. 358, 363, 570
 Rembrandt 56, 63, 111 f., 177, 235 f.,
 266, 286 f., 292, 295, 329
 Renan, E. 184
 Reynolds, J. 187, 436 f., 446, 570
 Richards, I. A. 115 ff., 122 f., 369, 570
 Riegl, A. 285
 Riemann, H. 522 f., 531, 570
 Riemenschneider, T. 235, 327, 333
 Ring, Ludger tom d. Ä. 254
 Ringbom, S. 319 f., 570
 Ripa, C. 235, 496
 Rodin, A. 202
 Roslin, A. 295
 Rousseau, J. J. 71, 308, 472 f., 515
 Rousseau, J. 308
 Rubens, P. P. 52 f., 55, 181, 220, 254,
 259, 288, 309
 Rudner, R. 191 f., 570
 Ruisdael, J. van 207
 Rupprecht, B. 364, 366 f., 570
 Ruskin, J. 187, 570

 Saint-Exupery, A. de 97
 Sakados aus Argos 499
 Santayana, G. 159
 Sapir, E. 34 f.
 Sappho 296
 Sartre, J. P. 27, 84, 570
 Sauer, J. 339 f., 348, 570
 Saxl, F. 300 ff., 305
 Scheibe, A. 497
 Scheidt, S. 497
 Schelling, F. W. J. 61, 468
 Schenk, E. 502, 539, 570
 Schering, A. 495 f., 501, 552 ff., 570
 Schiller, F. v. 116, 265, 369, 404, 428,
 552
 Schindler, A. 551, 554 f.
 Schlegel, A. W. 46, 242, 245, 273, 570
 Schlegel, F. 264, 506
 Schleiermacher, F. 84, 249, 570
 Schlesinger, M. 58, 338, 349, 492, 562,
 570
 Schlüter, A. 333
 Schmarsow, A. 344
 Schmitz, A. 493 ff., 515, 570
 Schneider, R. 404
 Schoemaker, M. H. J. 320
 Schöne, A. 391 f.
 Schöne, W. 180, 286, 570
 Schopenhauer, A. 467 f., 474 f., 480,
 516, 525, 570

- Schubart, D. 473 f., 492, 521
 Schubert, F. 493, 509, 528, 534 ff.
 Schütz, H. 494
 Schueller, H. M. 343
 Schumann, R. 516, 532
 Schwerin, Ch. v. 492
 Searle, J. R. 49, 570
 Sedlmayr, H. 252, 304, 306 f., 327, 337 ff., 358 ff., 363, 571
 Seneca 398
 Shaftesbury, A. Earl of 86, 126, 131, 163
 Shakespeare, W. 23, 56, 133, 186, 211 ff., 218, 220, 263, 426 f., 433, 437, 441, 445, 554
 Sibley, F. 70, 89, 91, 114, 157, 253, 571
 Sidgwick, H. 263
 Signac, P. 178
 Silesius, A. 466
 Simonides v. Keos 186
 Simson, O. v. 340, 358 ff., 363, 571
 Skopas 331
 Sokrates 98
 Solger, K. W. F. 61, 571
 Sophokles 95, 430 f., 448, 450, 452 f., 455 ff.
 Sparshott, F. E. 253, 571
 Spranger, E. 69
 Spycher, P. 388
 Squire, J. C. 382
 Staiger, E. 375, 404, 428, 446, 526, 571
 Stanzel, F. 400, 571
 Sterne, L. 402, 443
 Stevenson, Ch. L. 118 f., 183, 571
 Stevenson, R. L. 402
 Stokes, A. 76
 Stolnitz, J. 66, 70, 73, 95, 222, 243, 571
 Storm, Th. 23, 206, 224, 384 ff., 399
 Strauss, R. 538, 562
 Strawinsky, J. 486 f., 571
 Suci, G. J. 45
 Suger v. St. Denis 362
 Sulzer, J. G. 473
 Swift, J. 405
 Szondi, P. 440, 442, 459, 462, 571
 Tannenbaum, P. H. 45
 Tartini, G. 552
 Tennyson, A. 369, 381
 Tesauro, E. 373
 Thierry v. Chartres 361
 Tieck, L. 99, 392, 443, 483
 Tiepolo, G. B. 291
 Tintoretto 287, 294
 Tizian 235 f., 259, 263, 269, 288, 293
 Tolnay, Ch. de 226
 Tolstoj, L. 184, 190 f., 198, 271, 560, 571
 Tomas, V. 70, 571
 Tormey, A. 64, 66, 571
 Uexküll, J. v. 21
 Unger, H. H. 494 f., 571
 Velásques, D. 286, 291
 Vendlér, Z. 18
 Vergil 376
 Vermeer, J. 62 ff., 238 f.
 Veronese, P. 309
 Vico, G. 373
 Viollet-le-Duc, E. 363
 Vischer, Th. 518
 Vitruv 351
 Vivas, E. 141, 571
 Vlamick, M. 313
 Voß, H. H. 211
 Wackenroder, W. H. 501, 512 f., 520
 Wagner, R. 517, 540
 Walter, J. G. 496
 Walzel, O. 49, 571
 Warren, A. 368 ff., 380
 Warton, J. 151
 Watteau, J.-A. 291 f.
 Webern, A. 488, 571

- Weidlé, W. 48 f., 59, 61, 190, 221, 343 f., 572
- Weitz, M. 253, 271, 572
- Wellek, A. 191, 488 ff., 494, 508, 572
- Wellek, R. 224, 368 ff., 380, 572
- Weltsch, F. 423
- Whorf, B. 34 ff., 572
- Wiese, B. v. 375, 383 ff., 388, 390 f., 393, 572
- Wilder, Th. 426, 442 ff., 458 f., 461 ff.
- Wimsatt, W. K. 183, 258
- Wisdom, J. 9
- Witasek, St. 176, 572
- Wittgenstein, L. 47, 49, 91, 147, 168, 171, 249, 572
- Wölfflin, H. 285 ff., 290, 292, 302, 572
- Wolff, Ch. 129, 247
- Wollheim, R. 210, 572
- Xenophon 98
- Zajonc, R. B. 21, 572
- Ziff, P. 210, 213, 572
- Zimmermann, D. 364
- Zimmermann, J. B. 364
- Zimmermann, M. 465, 472, 478, 498, 553
- Zimmermann, R. v. 478

Stichwörter

- Abbildtheorie (der Bedeutung) 33 f.
- action-painting 201, 314
- Affektenlehre 468 ff., 490, 552
- Allegorie 62 f., 328, 342, 375 f.
- Anspielung 63, 376, 502 f.
- Anzeichen 30
- Appell 40 f., 299
- Ästhetik
 - allgemeine/spezielle 3, 6
 - deskriptive/normative 128 f.
- Attribut 63
- Ausdruck 31 ff.
 - allegorischer 62 f., 342, 375
 - i. e. S. 41 ff., 56 f., 292 ff., 333 ff., 343 ff., 503 ff.
 - intentionaler/nichtintentionaler 32
 - symbolischer 58
- Ausdruckstheorien (der Kunst) 185 ff.
 - i. e. S. 190 ff., 200 ff., 469, 473 ff.
- Ausdruckswert (s. a. Eigenschaften, expressive) 64 ff., 180 ff., 315 ff., 350 f., 489 ff.
- „Aussage“ 218 f.
- Autonomie 269 f.
- Bedeutsamkeit 205 ff.
- Bedeutungskomponenten 41 f.
- Bedeutungsperspektive 52, 279 f., 296 f.
- Bedeutungstheorien
 - naturalistische 38 f.
 - realistische, s. Abbildtheorie
- Begriff, ästhetischer 89 ff.
- Beobachtung 13 ff.
- Bewertung 253, 259
- Bild
 - narratives, s. Darstellung i. e. S.
 - nichtsprachliches 51 ff.
 - signitives, s. Piktogramm
 - sprachliches 371 ff.
- Bildraum 281, 325
- Bühne 437 ff.
- Charakter, physiognomischer 20
- Darstellung
 - deskriptive (sprachliche) 40 ff., 51 ff., 375
 - expressive 296 ff.
 - i. e. S. 52, 278 ff., 335 ff.
 - lineare/malerische 285 ff.
 - nichtsprachliche 50 f., 278 f., 493 ff.
 - objektive/subjektive 282 ff.
 - präsentierende 53
 - repräsentierende 51, 525
- Darstellungstheorien (der Kunst) 185 ff., 472 ff.
- Dichte 220
- Dramatisch 403, 425, 427
- Dramaturgie 425
- Eigenschaft
 - expressive (s. a. Ausdruckswert) 65 f., 349 ff.
 - sekundäre 134
 - tertiäre 142
- Einfühlung 80 ff., 522 f.
- Einheitlichkeit 236 f.
- Einstellung, ästhetische 70 f., 74
- Episch 404
- Erfahrung 11 ff., 21 ff.
 - ästhetische 70 ff.
- Erleben 15 ff.
- Erzählform 399 ff.
- Essentialismus 168
- Evidenz 154

- Explication française 380
 Explikation 208 ff.
 Expressionismus 297, 314, 327
- Familienähnlichkeit 169 f.
 Fauvismus 312
- Figur
 - rhetorische 371
 - musikalisch-rhetorische 494 ff., 542 ff.
- Fiktion 222 f., 369, 405 f.
 Form 177, 246 f., 370 f., 440 ff.
 Formalismus 172 ff., 176, 262, 464 ff., 478 ff.
 Formanalyse 246 f., 253 f., 530 ff.
 Fülle 220 f.
- Ganzheit, organische 97
 Gebrauchsmusik 511, 541
 Gefühlsausdruckstheorien, s. Ausdruckstheorien i. e. S.
 Gegenstand 12, 40
 - ästhetischer 82 ff.
 - eines Ausdrucks 40, 56 f.
 - einer Erfahrung 12
- Gegenständigkeit, s. Objektivitätskriterien
- Gehalt
 - eines Ausdrucks 43, 59 f., 255 f., 305 f., 347 ff., 376 ff., 406, 446, 526 ff.
 - einer Erfahrung 19, 90
- Geschmack 91, 114, 125, 146
 Gestaltpsychologie 36 f.
 Größe 218
- Hedonismus 261 ff.
 Hermeneutik 298, 530 ff.
 Hören, gegenständliches/ungegenständliches 520 ff.
 Humesch Gesetz 94, 120, 160
- Illusion 401 f., 483 f.
 Indiz 156, 217
 Inhalt
 - eines Ausdrucks 40, 43, 55 f.
 - einer Erfahrung 12 f., 18
- Intentional 11
 Inszenierung
 - dramatische 447 f.
 - plastische 325 ff.
- Interesselosigkeit 71 ff., 135
 Interpretation 247 ff., 254 ff., 299 ff., 378 ff., 533
- Katharsis 267 f., 405, 429, 454, 471
 Klarheit 233 f.
 Kommunikationstheorien (der Kunst) 198 f.
 Komödie 433 f.
 Kreativität 239 f.
 Kriterium 155 ff.
 Kubismus 311 f.
 Kundgabe 40 f., 298 f.
 Kunstkritik 242 ff., 379, 530 ff.
- Lebendigkeit 221, 234
 Literarische Kunst 234 f., 257 f., 266
- Malerei, abstrakte 309 ff.
 Metaästhetik 128
 Metapher 25 f., 372 ff.
 Mimesis 48, 186, 466, 469
 Musik
 - darstellende (deskriptive) 494
 - funktionale, gebundene, reine 511
- Musikkritik 530 ff.
- Nachahmungstheorien, s. Darstellungstheorien
 Naturalismus, s. Theorien, naturalistische
- Objektivismus, ästhetischer, s. Theorien, objektivistische

- Objektivitätskriterien 143 ff.
 objects trouvés 201
 Offenheit (von Prädikaten) 169
 Onomatopöie 38
 Ontologie (der Kunstwerke) 210 ff.
 Originalität 237 ff.
 Panpsychismus 20
 Parodie 481, 509 ff., 529
 Perspektive
 — affektive 20
 — funktionale 20
 — subjektive 42
 Phänomenalismus 290
 Physizismus 210 ff.
 Piktogramm 278 ff.
 poesie pure 382, 392, 396
 Pop-art 199, 299
 Programm, inneres 548 f., 552 ff.
 Programmusik 499 ff., 514, 538
 Psychologismus 129 ff.
 Qualitäten s. Eigenschaften und Begriffe
 Rang 216 f.
 Rationalismus 149
 Raumerleben 345 ff.
 Realismus, ästhetischer s. Theorien, objektivistische
 Rechtfertigung (ästhetischer, kritischer Urteile) 154 ff.
 Relativitätsargument 125 ff.
 Relativitätsthese, linguistische 34 ff.
 Relevanz, kognitive s. Wert, kognitiver
 Rhetorik, musikalische s. Figuren, musikalische-rhetorische
 Schönheit 94 ff.
 Semiotik 30
 Singularismus 159
 Sinn
 — ästhetischer 86 ff.
 — innerer 11
 Sinnbild 58 f.
 Skepsis 162
 Spiel 435 ff.
 Subjektivismus s. Theorien, subjektivistische
 Surrealismus 324
 Symbol 58 ff., 338 ff., 375 f., 501 f.
 Symptom, s. Anzeichen
 Thema 218, 220
 Theorien (der Kunst, des Ästhetischen)
 s. a. Formalismus, Ausdruckstheorien, Darstellungstheorien, Kommunikationstheorien
 — intuitionistische/
 nichtintuitionistische 148 f.
 — kognitivistische/
 nichtkognitivistische 115 ff.
 — naturalistische 93 f., 124, 142
 — objektivistische (realistische) 141 ff.
 — subjektivistische 124 ff., 148
 — voluntaristische 199
 Tonmalerei 493 ff.
 Tragödie 429 ff.
 Typ (vs. Vorkommnis) 211
 Unmittelbar Gegebenes 34 f.
 Urteil, ästhetisches 114 ff.
 Valenz 21
 Vorkommnis (vs. Typ) 211
 Wahrheit 221 ff.
 Wert
 — intrinsischer 261
 — kognitiver 27 f., 225 ff., 266 f.
 — von Gefühlen 27 f.
 — von Erlebnissen 24 ff.
 Wortdrama 436, 450
 Zeichen 30 f.
 Zeitstruktur 403
 Zirkel, hermeneutischer 249